LA TRAGEDIA

DISCORSO

PER

ANTONINO VELARDITA

DA PIAZZA

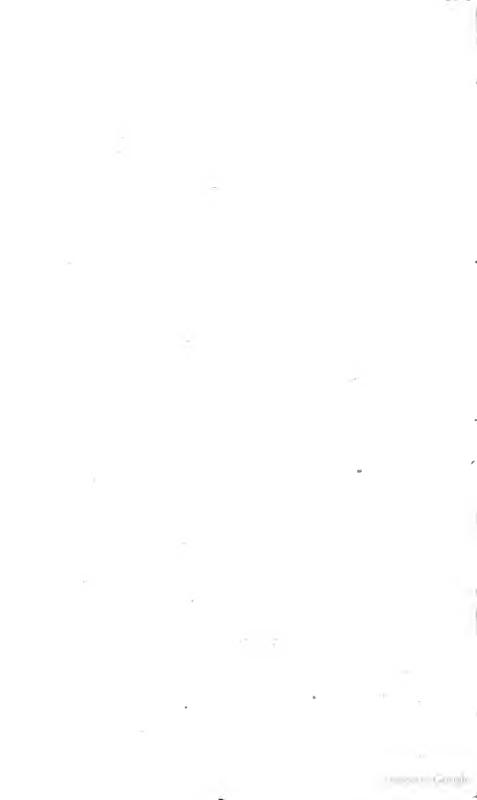
LA TRAGEDIA

DISCORSO

PER ANTONINO VELARDITA

DA PIAZZA

CATANIA
TIPOGRAFIA DEL REALE OSPIZIO

1856

LA TRAGEDIA

> La poesia drammatica è per un certo rispetto la più sociale di tutte; ella non teme d' abbandonare le tranquille solitudini dell' inspirazione per gettarsi negli agitati vortici del Mondo. L' autore che lavora pel Teatro deve, più d' ogni altro, ricercare il favor popolare, lo strepito degli applausi, ma solo in apparenza egli si deve abbassare a livello dei suoi uditori; in fatto bisogna, che innalzi quelli fino a lui. — A. W. Schlegel.

Dramma, il cui greco nome significa azione (1), è qualunque opera scritta per la scena, qualunque rappresentazione teatrale; e per esso i Greci intendeano la Tragedia, la Commedia, e la Satira. Siccome ogni arte, ogni prodotto dell' umano intelletto non acquista, che dal tempo la perfezione, perciocchè chi venne secondo all' opera fa tesoro del ritrovato dal primo, ebbe informe principio il dramma. Il quale non appena venìa fuori alla

(1) Δραμα dal verbo δραω che significa *facio*.

luce, e tosto i più sovrani ingegni di Grecia, di quel suolo benedetto dal sorriso divino, ove ogni genere dell' uman sapere non restava intentato, nè senza premio d'onore, vi si fermarono, e al più eminente grado, e l' elevaro sublime. Eschilo puote dirsi a buon diritto il Creatore, il Nume della tragedia, siccome quegli, che dalle carrette di Tespi, dalle bacchiche rappresentazioni traendola, la collocò degnamente sul teatro; che aggiunse gli Attori di secondario interesse al solo esistente; che scemò le parti del coro, e l'azione divise fra' personaggi; che alla poetica unì la meccanica invenzione della scena, reggie, sepolcri, foreste, città, tempj, navi e carri facendo costruire sotto la sua direzione ad Agatarco. Ma tutto non era ancora; il dramma stava di quà dal segno; ed ecco Sofocle, energico, severo, di sè sicuro a giusta forma ridurlo, compirlo, e mostrarlo ai suoi contemporanei bello che rapisca, che incanti.

E di vero quale delle umani produzioni la più efficace, la perfetta, che in sè tutto riunisca? quale l'arte sublime, se non il dramma? Se la poesia col suo ritmo lusingando le orecchie intenerisce i cuori, se la pittura o la scultura qualche gran fatto rappresentando ci rende capaci o almeno bramosi di alte, ed onorate imprese, che sarà di ciò che è poesia, pittura o scultura insieme, poe-

sia di cui solo fine non è il diletto, ma la utilità, pittura e scultura le cui figure e le statue son vive animate parlanti? Nessuna opera, non la stessa epopea può rapire il primato al dramma, che senza spiegazione di tempi e luoghi, nè quei discorsi che nel poema ritrovi, non lento, non lungo adopra tutti i mezzi che rendon chiara l' azione e verisimile a un tempo; sa le vie più secrete del cuore, e facendo vero sembrarci ciò che è infinto e pura imitazione della vita umana ci commuove e ci riempie di duolo. Così laddove iti eravamo per diletto soltanto, senza che il drammatico personaggio a noi parli e diriga i suoi detti (1), sentiamo a poco a poco insinuarsi in petto i più sani precetti della morale; sentiamo rivelarsi tali facoltà, che ci erano ignote; conosciamo i più sacri doveri di padre, di figlio, di marito, di cittadino, la virtù insomma; perlocchè ognuno di noi punto da emulazione alla gloria sospira, si eleva, si trasporta a quella sublime non curanza di vita propria dei martiri e degli eroi, e piange; piange senza che però gli venga meno il diletto, che anzi è più grande quanto più profonda e violenta è l' interna emozione.

Di tanto è capace il dramma. Ma come tutte cose di quaggiù ebbe anch' esso le sue vi-

(1) Guizot Vita dello Shakspeare.

cende, ed or lo veggiamo decadere, ora dall' uomo rivolto al male, tal fiata abbandonato dimenticato per sempre; e non risorge se non quando, tacendo i grandi sconvolgimenti sociali, le gravi nazionali sciagure, il popolo lo ricerchi, lo ritorni in piena vita; onde Inghilterra, Spagna, Francia, Italia, Germania, tutte le incivilite nazioni appena godono l' ozio della pace, per averlo fanno a gara.

Di tanto utile è capace il dramma, e nessuno certamente lo nega, nè lo ignora; e noi non c' intratterremo su questo. Ma poichè Grecia, Inghilterra, Spagna, Francia, Italia, Germania, hanno un dramma proprio diverso l' un dall' altro sorge ormai la quistione se il dramma illustre, o, per dir meglio la tragedia, della quale qui abbiamo propriamente parlato, debba essere la stessa in tutti tempi; o qual debba essere quest' oggi, e se v' ha un modello da seguire fra tanti di varia struttura (quantunque del medesimo argomento) che tutti sono capolavori. Imbarazzante ricerca, a cui impertanto noi ci accingiamo, sicuri che ove all' impresa mancheranno le forze perdonerà tanto ardire il lettore, persuaso, che non vana gloria, nè ci spinge arroganza, ma puro e sincero amore del bello.

II.

Ammesso che drammi di varia struttura, di varia foggia, comecchè di un medesimo argomento, esser possano tutti belli, capolavori, par che voglia negarsi un sentimento estetico comune vi fosse.

Se non le poche mie parole d' appresso varranno a distrurre questa mal concepita idea, varranno ad esporre brevemente la teorica del bello, la quale come face in luogo muto di luce potrà schiarirci nel nostro ragionamento.

A spiegare l' ugual modo di sentire che hanno gli uomini, l'uguale percezione del bello, molto si farneticò, molto si scrisse, e molto fu sognato; e chi disse idee innate, chi intuito di tipi anticipati, impressi nell' alma nostra dall' Ente Creatore, e mille altre cose siffatte, che pompose e grandi a primo aspetto, però mal si reggono in fronte al vero. Ma noi lungi dall' adottare un ostinato sistema, che in filosofia è ugualmente periglioso che in medicina, perchè non potendo tutto adattarsi alla voluta formola o principio, forza è si cada in paradossi, e in fatali errori, lungi dal voler fare un trattato estetico, che sarebbe fuori luogo in questo discorso, cercheremo brevemente quello che più sarà al nostro bisogno, quello che con l' ordine più naturale

e senza tanti apparati combini il comun sentire nella varietà di formare il bello.

E rimontando necessariamente alla formazione delle umane conoscenze, troviamo che la vita dei pensieri incomincia pei sensi. Il bambino appena nato è colpito da una folla di sensazioni, per le quali la coscienza percepisce il me e un fuor di me (1). L'io travagliando quindi su'dati della sensibilità e della coscienza, analizza, paragona, giudica, astrae, immagina; si forma a poco a poco tutte le idee che secondo derivano o dagli oggetti, o dal soggetto conoscitore, si dividono in oggettive, e soggettive, che secondo si riferiscono o ad un individuo, o a ciò che hanno di comune più individui, si dividono in par-

(1) « *La coscienza e la sensibilità esterna* ci danno dunque tutti gli oggetti dei nostri pensieri; ora tosto che questi oggetti sono presentati allo spirito, egli altro non può fare, che o dividerli nelle loro parti, o formare da queste parti gli stessi o nuovi oggetti; sembra perciò che il sistema delle facoltà dello Spirito sia molto semplice e facile a ravvisarsi. *La coscienza e la sensibilità esterna* danno allo spirito gli oggetti immediati delle sue conoscenze; da questo istante cominciano le operazioni dello spirito su questi materiali, egli non può fare altro che dividerli nelle loro parti, ed indi riunendo queste parti, ricomporre di nuovo gli oggetti, che avea decomposto, o pure comporre cogli elementi, che gli ha dato l'analisi, alcuni oggetti di sua creazione » — Galluppi. Elem. di Filosofia.

particolari, ed universali. Queste idee universali adunque, che non son le prime, ma si formano via col tempo, colla osservazione, colla esperienza, col paragone degli oggetti, e che sono le più semplici perchè le meno comprensive, e tanto più semplici quanto più generali, sono i tipi intellettuali delle cose, come quelli che contengono in astratto il concetto, che le rappresenta; tipi alla cui formazione hanno perciò concorso e i sensi e l'io, gli uni presentando gli oggetti meditando l'altro sopra questi.

Ma non è tutto. Per rendere estetici, assoluti questi tipi, chi all'Uomo insegnò qual fosse il bello, qual il deforme negli oggetti? Chi lo condusse nella scelta onde cogliere il più bel fiore?

Ed ecco sorgere il sentimento estetico di cui abbiamo testè parlato; avvegnachè Dio che tutto ha fatto scientemente, e non a caso, non creava l'uomo senza scopo, senza una tendenza delle di lui facoltà a un dato fine. Onde, come il neonato senza saper che sia latte, per questo piange, come sono veri gli istinti, sono così vere le tendenze dello spirito. E cosa è quel trasporto involontario di sentita gioja all'udire un dolce canto, una bella armonìa? Cosa quella spontanea ammirazione che ci sorprende alla vista del bello, se non l'effetto di un sentimento interno? Sentimento comune a tutti, e ch'è vero quanto

quello morale che ci spinge al bene (1); quanto quello che ci spinge alla felicità (2); quanto

(1) Nessuno ignora siccome la legge morale sia figlia di un sentimento virtuoso e giusto, di un principio interiore dell' anima nostra, sul quale, malgrado le nostre proprie massime, giudichiamo buone o cattive le nostre azioni e quelle degli altri. Il Rousseau leva a cielo questo sentimento interiore dicendo « Se nulla v'ha di morale nel cuore dell' uomo, donde gli vengono quei trasporti di ammirazione per le azioni eroiche, quei rapimenti di amore per le grandi anime? Questo entusiasmo della virtù qual rapporto ha egli mai col nostro interesse privato? Qualunque sia il numero dei malvagi sù la terra, vi sono poche anime cadaveriche divenute insensibili, all'infuori del loro interesse, a tutto ciò che è giusto e buono.

L'iniquità non piace, che tanto quanto se ne profitta; in tutto il resto si vuole che l' innocente sia protetto . . . . . Noi non odiamo solamente i malvagi perhè ci nuocono, ma perchè son malvagi. Non solamente noi vogliamo esser felici, ma vogliamo l' altrui felicità. » — Senza quel sentimento, quel principio, ogni moralità è distrutta, ridotta, come vuol Wolfio, a solo interesse, a solo amor proprio; e Dio ci ajuti a non precipitare nell' empietà di Elvezio, secondo il quale opera l' uomo mosso necessariamente dal piacere e dal dolore fisico.

(2) « Ogni uomo è persuaso di tendere naturalmente alla felicità; ma questa ne è una persuasione piuttosto di *sentimento* che di *raziocinio*. Ogni uomo conosce la felicità; ma la maggior parte più presto per via d' istinto che di evidenza » — Nicola Spedalieri. Diritti dell' Uomo.

quello incessante che ci spinge alla conoscenza del vero (1); sentimento che si sviluppa e cresce siccome la ragione, la quale sua compagna indivisibile si alza a poco a poco legis-

(1) « Tutto ciò per cui si annunzia la natura dell' umano spirito, palesa la sua vocazione per un più sublime agire, nè da alcun tempo limitato, per una esistenza e vita sempiterna. Dalla sua intima natura procede un infinito desìo, ond'è continuamente dominato il suo conoscere e il suo volere; quindi non lo può saziare alcun modo di limitata cognizione, nè alcun possesso di beni passeggieri. Esso tende a lanciarsi da cognizione a cognizione sino all' intuizione del Primo Sommo ed Eterno: siccome d'altronde ve lo spinge un' interna brama ad un bene ch' ei cerca intorno su la terra ed un ideale con cui esso anela di unirsi con illimitato e perpetuo amore.

Questa illimitata tendenza al sublime ed al meglio è una disposizione dell' umano spirito talmente essenziale, quanto lo è la disposizione alla fantasia, all' intelletto, ed alla ragione, la quale al par di questo attende il suo sviluppo . . . . . Questa tendenza è talmente naturale all' uomo, come lo è l' istinto presso i bruti. E come non ha ingannato questi coi loro varj istinti, molto meno ha illuso l' uomo colla sua tendenza all' infinito. Poichè se l' istinto conduce l' animale alla sua relativa meta, indubitatamente anche quell' infinita tendenza condurrà al punto prefissosi, e ad un infinita vita, e ad un sempiterno operare e godere. Nulla è frustraneo in natura: ogni forza deve agire, ogni germe svilupparsi, ogni disposizione perfezionarsi » —Hartmann Lo Spirito umano nei suoi rapporti colla vita fisica.

latrice, chiarisce, ed insegna esser bello ciò per cui provato abbiamo quel trasporto involontario; sentimento che non è perciò idea innata, nè intuito di tipi anticipati, ma bensì una disposizione dell'animo. E come la ragione è in chi più, chi meno, come per lo studio, si perfeziona, migliora sempre, e così il sentimento; perciocchè non tutti son capaci della stessa forza di sentire, non tutti ugualmente facili e pieghevoli a svilupparlo. Oltrechè la falsa educazione, i cattivi costumi, le contrarie tendenze della carne non represse, non raffrenate (1), portano da uno in altro errore nel vizio, e lo deturpano e lo sviano.

Ma perchè, se sono le tendenze dello spirito come gl'istinti, perchè tanto si affaticano eppur non ottengono la perfetta satisfazione che ha il bambino succhiando il latte? — Perchè gl'istinti Iddio creava per la terrestre e caduca satisfazione del nostro frale, per la conservazione della specie umana, ma i sen-

(1) Che l'anima per la legge di commercio col corpo sia modificata secondo il vario stato di questo, è un fatto contro cui non vale argomento contrario. Donde i varj temperamenti flemmatico, bilioso, melanconico? Donde la pazzia, i delirj, lo sconvolgimento delle idee, se non dal corpo diversamente costituito o ammalato? Ove si ammettesse soggetta l'anima a tanti cambiamenti ed alterazioni, sarebbe un negare la sua immortale spiritualità, invariabilità, e superiorità, colle quali ella domina e correggc il corpo.

timenti dirigeva a più nobile ed elevata meta, della quale non possiamo quaggiù venire a capo, all' eterna satisfazione dello spirito, allo acquisto di una felicità indistruttibile, di un Sommo Vero, di un Bene senza pari, di un Bello immenso. Epperò gl' istinti coll' età van decrescendo, gli altri in ragione inversa vanno aumentando, sviluppando, perfezionando sempre sino a renderci capaci d' ideare l infinito. Ond' è che alla vista di una cosa grande, smisurata, dell' ampia celeste volta, per esempio, sparsa di stelle innumerevoli, l' impressione che riceviamo è viva e profonda, straordinaria l' ammirazione, sì che elevandoci al di sopra degli oggetti stessi che fanno argine alla nostra veduta, veggiamo cogli occhi dell' intelletto una grandezza senza limiti, sentiamo grandi noi stessi, e proviamo propriamente il piacer del sublime.

Dal fin qui detto parmi di potersi ben conchiudere, che per quantunque il sentimento ci elevi e ci trasporti all' ideale, all' infinito, però a questo non arriva che previa la contemplazione e meditazione sugli oggetti esterni. Onde il bello è obbiettivo, esiste negli oggetti se non come una sostanza che possa afferrarsi, come un modo, dice bene il Gioberti; perciocchè il bello è assoluto, e un entità *sui generis* indipendente dalla materia in cui il veggiamo, ed è perciò universale non potendo ciò ch' è bello agli uni esser brutto agli altri.

Colpiscono gli oggetti adunque la nostra vista, il nostro udito; il sentimento si desta a ciò che di bello ha in essi; e il sentimento e la ragione così formano il tipo estetico. Formato il quale, chi però vuol produrre dee partire dalla parte opposta della strada che ha percorso; metterà innanzi il detto tipo, metterà quindi in opera la fantasia, e raccoglierà in esso i varj elementi acquistati previa la meditazione su gli oggetti esterni. Laonde definiamo il bello la composizione di questi varj elementi fatta dalla fantasia giusta il tipo intellettuale estetico (1). Laonde il bello si compone di due principj l'uno intellettivo che spetta al sentimento, sensitivo l'altro che spetta alla fantasia; l'uno estetico che riguarda all'unità, al genere, concreto l'altro che riguarda alla varietà, agl'individui; l'uno che riguarda all'infinito, al semplice, perciocchè il sentimento astraendosi dagli oggetti visibili sempre a questo si dirige, l'altro finito che riguarda alla natura al Creato, da cui parte

(1) Il privilegio d'essere vivamente impressionati dagli oggetti e di riprodur le loro immagini, e la potenza di modificar esse immagini per comporne di nuovo, significano forse del tutto quanto gli uomini intendono per immaginazione? Mai no; o almeno se tali ne sono gli elementi, convien pure aggiungervi qualche cosa che li fecondi, cioè il sentimento del bello in genere ».

V. Cousin Del Bello e dell'Arte.

l'uomo per fabricare il mondo delle sue idee. Or come nella natura il bello , ad onta che fosse uno ed assoluto in genere, cangia pure e presenta mille aspetti, mille vedute diverse, ma tutte belle ; e ciò per la moltiplice varietà degli elementi che il possono comporre; così ad onta che uno fosse il tipo estetico, corrispondente al bello naturale in genere, tanto ponno essere le varie forme nell'attuazione, quanti gli Uomini, i quali hanno diversamente studiato, osservato, e che sono diversi d'indole, di educazione, di lingua, di regione, di civiltate e di tempi (1).

(1) Lo stesso Gioberti che fonda la sua estetica sulla preconoscenza mentale dell'Ente, e dei tipi spirituali non cavati dalle cose esteriori, è forzato ammettere questa varietà di espressione nel bello. « L'immutabilità essenziale del bello egli dice, non esclude la varietà nell'espressione di esso, sia perchè in ogni fattura artifiziosa vi ha una parte accidentale suscettiva di varj temperamenti, e perchè i tipi specifici delle cose possono essere diversi, e l'una specie non esclude le altre. Il bello è certamente assoluto ; perchè ogni tipo è tale nel suo genere; ma varie sono le specie dei tipi, le quali possono essere inegualmente belle, ma ciascuna dotata a suo proprio rispetto della maggior bellezza possibile. Se la poesia epica differisce dalla drammatica e la Commedia dalla tragedia, perchè il componimento tragico non potrà ammettere varie maniere di tessitura? E se la forma della tragedia sofoclea è eccellente in sè stessa, di che certo niuno du-

III.

Or dico seguitando, dal detto innanzi chiaramente scoprirsi che si puote, abbenchè tutti avessimo un sentimento estetico, trattare un soggetto in vario modo e renderlo sempre bello; e vogliamo anzi inferirne essere necessaria questa varietà, se bramiamo che ci comprendano e ci ammirino i contemporanei. Un dramma di un popolo e di un tempo non può affatto rappresentarsi in altro popolo diverso di costumi e in altro tempo; e cen fa

bita, perchè si vorrà ripudiare quella del Shakspeare, del Calderon, del Guarini, dello Schiller netta dalle loro macchie? Imperocchè all'unità risultante dalle leggi universali e incommutabili del buon gusto si aggiunge una varietà maravigliosa, che lascia un campo larghissimo alla libertà degli artisti, e degli scrittori. La quale varietà proviene dalle differenze che corrono fra gli idiomi, i popoli, i secoli, i paesi; e come nei varj ordini di civiltà si dee mantenere studiosamente il genio nazionale, salvo che sia intrinsicamente vizioso, sarebbe incongruo il governarsl altrimenti nelle regioni del bello. Errano adunque e coloro i quali vorrebbero obbligar tutti i popoli ad abbracciare quel tipo francese o arbitrario di cui sono ammiratori; e quelli che c'invitano a dismettere la propria natura, e ad entrare per una via che farebbe un caos dei varj popoli, e un Calepino di tutte le lingue ». — Gioberti Estetica.

l'esempio il teatro Greco, il quale, per lo Studio forse degli abitanti, per la benigna natura loro, pel dolce clima del suolo ferace, toccò l'apice della perfezione, eppure non è per noi. Prendete il Prometeo d'Eschilo, per esempio, opera gigantesca e sublime, provatelo sulla nostra scena e vedrete come di niuno effetto o freddo e incomprensibile riuscirebbe. A chi strana non saria la prepotente forza del fato? Prometeo quantunque provido e antiveggente (1), come egli dice:

> . . . . Già tutto chiaramente
> Io preveggo il futuro, e non mi arriva
> Disastro alcun inopinato.

non che sfugga d'incontrare il supplizio, il quale gli venne inflitto da Giove per aver rapito in cava canna al sole una favilla del foco *mastro d'ogni arte ed util sommo all'uomo;* ma, perchè

> E d'uopo
> Il fato pace sostener, chè invitta
> Del destino è la possa (2).

soffre con una morale forza gigantesca, divina, nè intercessore di grazia vuole l'Oceano. Chi non riderebbe in veder personifica-

(1) Προμηδες vale provido, antiveggente da *προ* ante e *μηδος* cura.

(2) . . . . *τὴν πεπρωμενην δὲ χρὴ αἶσαν φέρειν ὡς ῥᾷσσα, γιγνώσκονθ', ὅτι τό τῆς ἀναγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.*

te la Violenza e la Forza; l'Oceano comparire sulla scena a cavallo di un Augello quadrupede; le Ninfe Oceanine, formanti il coro, portate da un carro alato? Chi comprendere potria il linguaggio sopranaturale, simbolico, oscuro degli Dei, Semidei, Titani che sono i personaggi di quel dramma? E come il Prometeo non potrebbero riprodursi sulle scene nostre nè l'Edipo di Sofocle, nè l'Ippolito di Euripide, nè qualunque tragedia di quei sommi, avvegnachè la mitologia, le sentenze di quei tempi, i dialoghi, la stessa forma del dramma or cantato or declamato (1) per noi son cosa morta. E valga il fatto: quando mai si sono rappresentati questi drammi, o s'è tentata una pubblica prova? Perchè potessimo gustare le indicibili bellezze di quei Capolavori, non dico vedendoli sulla scena, ma leggendo, è giocoforza trasportarci a quei tempi felicissimi di Grecia, tutto che riguarda

(1) I critici moderni sul canto e sulla declamazione della tragedia son divisi; chi asserisce si cantassero le scene, chi si declamassero, e chi la declamazione fosse sulle note. Il Barthélemy nel suo Giovine Anacarsi crede che nelle scene per lo più si declamasse non sulle note, ma accompagnati dallo strumento per sostenere la voce; qualche volta si cantasse; il coro negli intermezzi cantava sempre ed eseguiva una specie di danza, nelle scene talfiata dialogizzava per mezzo del corifeo, talfiata cantava — Viaggi del Giovine Anacarsi, Nota al cap. LXX.

quel popolo, gli usi, i costumi, la religione pienamente conoscere; la letteratura, lo spirito della nazione studiare.

Il dramma è fatto per il popolo (1), non è l'opera che deve esclusivamente stare sul tavolino dei dotti: ogni ceto, ogni classe, ogni età (giovani e vecchi) vanno tutti al teatro, e tutti devono ugualmente attingere a quel puro fonte di diletto e virtude. E guai per quel misero autore che non sarà riuscito dal bel principio a ridurre intenti alla sua favola gli spettatori, a penetrare nel santuario della loro coscienza, a scuotere dal suo profondo il più indurito cuore, ad ottenere a strappare i generali applausi ! Invano egli avrà perduto tempo e carta, vegghiato invano le intere notti sul proprio lovoro ; egli avrà potuto formare dei bellissimi versi, una buona narrazione, una qualunque sorta di poesia, che però fredda, inanimata, senza vita non è affatto il dramma, il quale nacque per la scena, di sua natura è per la scena, e per essa in

(1) « Una rappresentazione teatrale, dice il Guizot, è una festa popolare, nè può essere altrimenti per la natura stessa della poesia drammatica ».

E dice Cesare Cantù : « Concepire il dramma non pel teatro è sbaglio moderno, giacchè l'essenza sua consiste nella popolarità, e Shakspeare non rifletteva al lettore attento , o al pedante seduto a tavolino.

ogni tempo in tutte le nazioni del mondo sempre fu fatto. « Questo bel ritrovato di « opere teatrali non destinate al teatro, dice « un moderno, è non meno stravagante di « quel che potrebbe essere un quadro non « dipinto per la vista, una sinfonia non com- « posta per l'udito, una casa non edificata « per dar ricovero ad anima vivente (1) ». E non comprendiamo a dir vero qual v' ha ragione che persuada in vario modo coloro, i quali, mentre negar non possono che la commedia e il dramma sentimentale son per il popolo, sostengono per la tragedia tutto altrimenti; non comprendiamo, ammesso pure ciò ch' essi vogliono, come mai potrebbe ciò effettuirsi; dapoichè niente di più ridicolo e strano che il teatro oggi fosse per i nobili, domani per il ceto minore, oggi per gli uomini, per le donne domani, oggi pei giovani, domani pei vecchi, e così per le varie

(1) A. Brofferio nel Dizion. della Conversazione, il quale seguita a dire:

» E da chi ci è venuta questa magnifica invenzione? Or è venuta dalla orgogliosa importanza di alcuni poveri intelletti; i quali sentendosi incapaci di comporre il dramma come il genio umano lo ha immaginato, e volendo non di meno aver fama di autori drammatici, tentarono di persuadere che un dramma possa aver vita da sè senza compiere all'offizio per cui venne destinato, che un dramma cioè possa essere un buon dramma senza essere un dramma ».

classi e i varj ceti distintamente, non potendo assistere tutti insieme alla stessa rappresentazione.

Ma via queste ciancie. Il teatro è per il popolo in generale, e non può quindi che necessariamente sentire i cambiamenti della nazione in cui vive; è la storica testimonianza dei tempi; è il termometro della civiltà nazionale. E infatti veggiamo in Grecia che sendo i tempi non bene educati ancora, Eschilo per colpire le esaltate menti di quel pubblico pieno della credenza, che da Numi discendesse e da Eroi; di Numi e di Titani riempie il dramma; fa tutto grande, smisurato, terribile, gigantesche forme introducendo ovunque; cielo, mare, terra, scuotendo e mescendo terribilmente insieme tutti gli elementi. Poi quando avanza il popolo nella coltura, quando più si allontana da quella idea di grandezza favolosa, e feroce, viene Sofocle e lascia quei Giganti, quei Titani, mette dall'un dei canti lo straordinario, e trasfonde dolcezza e leggiadria dove prima terrore era e spavento. Il fato dell'Edipo non è più quello terribilissimo del Prometeo, perciocchè Prometeo è innocente, e fa pena che anzi soffra per amore del bene; ma Edipo ha peccato, sebbene involontariamente ha commesso grandi falli, oltrechè il dispotismo ch' ei spiegava contro l' indovino Tiresia e Creonte mertava una giusta punizione; e quindi non fa spa-

vento che si accecò, e in *quel d' orribili vicende fiero vortice cadde.* — Il popolo ora vuole i drammi di Sofocle, Sofocle ha strappato la palma ad Eschilo, il quale mentre stava tranquillo all' ombra degli allori in tanti anni raccolti, vedendo in quel giovane a venticinque anni chi gli contrasta e lo vince, abbandona la patria chiamandola ingiusta, e si ritira presso Gerone Re di Sicilia— I costumi intanto dei Greci, comecchè Sofocle viva ancora, cangiano sempre, e così il dramma prende nuova forma. I tempi son più profondi, più dotti, le credenze dai filosofi abbattute, distrutte, e per Socrate si leva la mente a contemplare un sol Dio, e già traspare un beato avvenire. Onde in Euripide il fato quasi perde tutta possanza; gli Dei più non sospingono i mortali a inevitabili sciagure, ma solo spirano insuperabili affetti; il drammatico Eroe cogli ostacoli di fuori più non combatte, or la guerra ha nel cuore tra ragione e passioni, vera guerra e reale che mai non avrà fine, finchè si sperda o si annienti l'umana infelice razza. Fedra di Euripide non è quel Prometeo, che per la forza esterna del fato deve tutto soffrire, non è quell' Edipo, che mentre cerca scansare il male, a quello va incontro e cade; è la donna che lasciò vincersi dall' interno strazio della passione; che nutrendo pel figliastro un ardente amore smarrì colla salute la mente, e

non ha orrore sinanco al delitto. Se non che rinsavendo ad intervalli, conosce ed aborre la sua turpe passione; si accorge che ha sommesso la ragione al talento; che ha delirato; e misera e dolente esclama:

Ohime! trista che fui!... e che diss'io!
Dal retto senso, ove sviata errai?
Lassa, ch'io delirai!
Caddi per fraude d'un avverso Dio.
Misera me!

Fedra adunque che sente rimorso pel suo triste operare, potea far trionfare la libertà morale, spiegare la sua virtù, vincere la passione, siccome alla sublime Alceste dello stesso Euripide, la quale per quella del Marito sagrifica la propria vita.

Ed ecco nei tre sommi Greci come l'uno non segue l'orme dell'altro, cambiando non pure secondo i tempi, ma e secondo il proprio studio, l'educazione, l'indole propria; ond'Eschilo, che fu guerriero infonde nei suoi drammi còn quella dei tempi la propria fierezza, il proprio spirito marziale ed eroico; Sofocle bello di corpo e di anima, ricco, felice, non mancante di alcuna dote che possa aver l'uomo, tutto trasfonde nella tragedia il suo dolce carattere, puro, sereno; Euripide che non sortì l'uguale felicità, sparge ovunque la sua mestizia, e gran conoscente i penetrali del core

maneggia con tal' arte il patetico, che ti strappa mal tuo grado le lagrime. Nè, perchè così cambiano tutti e tre, l'uno è all'altro inferiore (1); chè la varietà di trattare un

(1) L'un non è all'altro inferiore, e certamente; perchè Euripide, cui A. W. Schlegel non mette a livello degli altri due, ha tanti pregi, tante infinite e portentose bellezze da ecclissare i difetti, da essere stato riputato per alcuni sinanco superiore ad Eschilo e Sofocle. Non sappiamo se lo Schlegel fu spinto da troppo amore per questi due, e dal voler seguire il satirico Aristofane (Le Rane), il quale non la perdonava a nessuno dei suoi Concittadini, nemanco a Socrate (Le Nuvole); e fa meraviglia, che lo Schlegel biasimi od esageri in Euripide ciò che nello Shakspeare elogia o condona. Certo che Egli stesso non può fare a meno di chiamare Euripide « Spirito straordinariamente ingegnoso, e d' una sorprendente destrezza in tutti gli esercizj intellettuali; » certo che gli antichi Greci stimavano quel genio non inferiore agli altri due, colle opere dei quali chiesero quelle sue nei pubblici archivj; Sofocle alla di lui morte fa per lutto comparire senza corona sul palco gli attori; Aristotile per le belle e dolorose catastrofi lo chiama il più tragico dei tragici τραγικώτατοσ τῶν ποιητῶν; Longino e Quintiliano lo levano a cielo, e più non finirei se vorrei tutto notare, come il Racine lo scelse a preferenza degli altri due per modello, come i moderni lo prediligono. Ma io lasciando l' esagerazione dei due partiti estremi ho fatto come Cicerone, il quale parlando dello stile di tutti e tre, non dà preferenza a nessuno, e dice: « Una fingendi est ars, in qua præstan-

soggetto non importa varietà di merito, potendo ognuno anzi eccellere laddove un altro con vario modo eccelleva; non iscusa affatto, come vedremo, dagli errori in cui cade lo autore, è necessaria. Conchiudendo adunque è inutile cercare un modello fermo e perenne della tragedia, ed abbiamo voluto intrattenerci sui Greci per mostrare come il loro dramma stesso, nato dalle feste di Bacco, cresciuto ed allevato fra il popolo in quelli immensi teatri, risentia dei cangiamenti; per mo-

« tes fuerunt Myro, Polycletus, Lysippus, qui om-
« nes inter se dissimiles fuerunt; sed ita tamen,
« ut neminem sui velis esse dissimilem. Una est
« ars, ratioque picturæ, dissimilique tamen inter
« se Zœuxis, Aglasphon, Apelles: neque eorum
« quisquam est, cui quidquam in arte sua deesse
« videatur. Et, si hoc in his quasi mutis artibus
« est mirandum, et tamen verum: quanto admi-
« rabilius in oratione atque in lingua? quæ cum
« in iisdem sententiis verbisque versetur, sum-
« mas habet dissimilitudines: non sic, ut alii vi-
« tuperandi sint, sed ut ii, quos constet esse
« laudandos, in dispari tamen genere laudentur.
« Atque id primum in poetis cerni licet, quibus
« est proxima cognatio cum oratoribus, quam
« sint inter sese Ennius, Pacuvius, Acciusque dis-
« similes: quam apud Græcos, Aeschylus, So-
« phocles, Euripides, quamquam omnibus par
« pæne laus in dissimili scribendi genere tribua-
« tur ». De Oratore Lib. 3, Par. 7. G. B. Niccolini nel suo discorso sulla tragedia Greca ha fatto una bella e ragionata difesa ad Euripide contro il tedesco.

strare come inutile è il seguire il greco modello (1).

IV.

Nè, ciò dicendo, intendiamo distrurre lo studio di quei sommi. Conciosiachè il bello si compone di due principj, il ripeto, dei quali se l' uno, il sensitivo, è variabile, l'altro è sempre uguale, che non varia, proprio di tutti i tempi e tutte le nazioni; onde veggiamo assomigliarsi in genere i più lontani drammi del mondo, quello del Nord con quello del Sud, quello di un popolo con

(1) « Io mi sono già dichiarato contro quella fede esclusiva e superstiziosa nell'autorità degli antichi, la quale, fra tutti i loro titoli di gloria, non vede che il freddo merito dell'essere esenti da errori, non sembra esibirli per modelli che affine di escludere la possibilità di qualunque futuro progresso, e vorrebbe far abbandonare alla posterità, come per sempre sterile, l'esercizio delle arti in cui essi furono eccellenti. Io penso piuttosto che la poesia, essendo la viva espressione di quanto ci ha di più intimo nel nostro essere, deve assumere, secondo i diversi secoli, una forma nuova e particolare; ma non è però ch'io non conservi la più grande venerazione pei Greci, per quel popolo dotato di un sentimento delle arti così perfetto, e così giusto, che, conoscendo in sè quest'unico favore, potè nominar barbari tutti gli altri popoli senza che per poco si abbia il diritto di formalizzarsene ». A. W. Schlegel.

quello di un altro remotissimo di tempo e luogo, diverso per credenza, costumi, e leggi. Approfonditevi nel senso di quelle tragedie greche, ed oh che ideale vi ritroverete, invariabile, che per mutar di secoli sempre è il medesimo, che non morrà! Prometeo per esempio è il tipo perfettissimo, generale del vero eroismo sopranaturale; soffre, ma non cede al dispotico Giove; Prometeo è ugualmente il tipo morale dell' umanità prossima al caos, involta ancora in una oscurità misteriosa, dell' umanità che aspetta da Dio una migliore vita; onde nel profetato Epafo figlio di una creatura e di un Nume (figlio di Io e di Giove) si mostra il simbolo del congiungimento fra la divina e la umana natura (1). Nelle Eumenidi dello stesso Eschilo le Furie sono i laceranti rimorsi della coscienza, i quali non cedono alla ragione, Pallade è il tipo della sapienza e della giustizia, e così via dicendo. Edipo di Sofocle è il vero tipo dell'uomo sagace in generale, che per quantunque sagace e di natura anzi più elevata che la nostra, della sua saggezza però non usa come vorrebbe; onde egli che sa spiegare gli enimmi, non sa spiegare il proprio destino, egli che cerca di scanzare il male, a quello va incontro. Alcesti di Euripide è il tipo del femmineo eroismo; Ippolito quello della umana virtù trionfatrice

(1) Silvestro Centofanti.

delle passioni; Fedra all' opposto è il tipo della femminea debolezza; tutti e tre con natura uguale alla nostra.

Ma qui potrà osservare alcuno che anco l'ideale soffra dei cangiamenti; avvegnachè, se Eschilo spaziando sempre in una regione superiore, ed elevandosi sino al cielo non presenta nei personaggi che sole astrazioni, che sole idee sopranaturali; Sofocle discende da quell' altezza sublime, e ci mostra la umanità qual ei la vorrebbe, più nobile, vie migliore di quanto è in natura; Euripide discende ancora, e ci dipinge la umanità tale qual è realmente, con tutte le individuali debolezze. Però chi osserva questa variabilità dell' ideale, si avvedrà essersi male apposto se considera che nacque essa pel principio sensitivo più o meno frammisto all' intellettivo.

E già eccoci al caso di avvertire come nell' accordo dei due principj consiste tutta l'arte del bello, difficilissima in vero. Che se l' uno, il sensitivo prevalesse sull' altro, noi vedremmo l' autore come il nauta senza bussola andar ramingo nel cammino; le sue mire non saranno ad un segno; accozzerà confusamente tutto quanto gli si para d' innanti, quanto avrà veduto, osservato, sentito, acquistato, senza il buono allontanare dal triste, il bello dal brutto, le margherite dalle pietre più vili, e metterà il vizio in trionfo

riempierà di stravaganza il dramma: se al contrario prevalesse il principio intellettivo, allor vedremmo l'autore che salendo alle stelle si farebbe invisibile ai nostri sguardi; senza alcuna varietà si renderia povero, secco, uniforme e di niun profitto. I due estremi sono adunque i viziosi, e noi, prima che additassimo i mezzi di comporli insieme, potremo brevemente osservare come dall'abuso dell'un principio tutti i mali i difetti delle varie scuole provengano; ed Eschilo, in cui prevale il principio intellettivo, si rese scarso, privo di intreccio, gonfio, ampolloso, oscuro, inintelligibile (1) ai medesimi suoi concittadini, che versati ai misteri si pascevano di un ideale immoderato; Sofocle, che pure è ideale co-

(1) Comechè nelle rane di Aristofane i difetti che Euripide imputa ad Eschilo siano per dispetto alquanto ampliati, pure in fondo sono veri.
Eurip . . . . Poi quanto data
Così ben bene agli uditor la baja
Ei s'avea, sendo il dramma omai già a mezzo,
Gigantesse parole mettea fuori,
Una dozzina circa, melmettate,
Burbere, ignote, spauracchi orrisoni
. . . . Ned' ei dicea
Intelligibil cosa mai . . . .
. . . . Ma risuonar ei fea
O scamandri, o burroni, o scundisegno
Bronzoscolpiti Aquilogrolofi: tutte
Paroline precipitogone
Cui lieve, no, l'indovinar non era.
Trad. di Alfieri

mechè uomini ci presenti, non dà loro gran contrasto di caratteri, non dipinge vivamente i costumi, sacrifica all' unità la varietà che il potrebbe rendere più animato; Euripide al contrario, abusando un poco del principio sensitivo, raccoglie tutto quanto appartiene alla natura, al suo sentire, ai suoi tempi, e non sa sfuggire di essere moralista, retore, oratore qualche volta, basso e triviale qualche altra.

V.

Passando ad esaminare più minutamente i due principj del bello in altre scuole, siam costretti dalla Grecia ridurci in Inghilterra, da un suolo ad un altro assai lontano. Perocchè dopo Euripide il male, la corruzione dei costumi in Grecia è gigante: la viltà, l'interesse, la vana gloria son radicati dal lusso, dalla mollezza, dall' amor del riposo; la libertà, all' ombra della quale crescono e si fanno eccelsi i poeti è già spenta del tutto; e se l'eloquenza, la filosofia allargano per lo studio il campo delle conoscenze, la tragedia, la commedia, tutte le creazioni figlie del genio cadono, sommergono una con la società nazionale; a frangere la quale non fu poca parte la gelosia, la rivalità delle città greche, che nemiche tra loro si straziano, si lacerano con guerre intestine. Il perchè la Grecia perdendo sempre genio e forza, da

regina e dominatrice delle genti, diviene preda finalmente di chi fatto è più forte, di Alessandro il Macedone, e poi dei Romani. Dell' aureo secolo della letteratura Romana non abbiamo, per le ragioni che diremo in appresso, un bel dramma, che merti una seria considerazione in questo discorso. Indi a poco il medio evo involse Europa tutta in una crassa ignoranza. Ond' è nel secolo decimo sesto che veggiamo il dramma spiegare ovunque il suo dominio, e prima in Inghilterra, se contar dobbiamo solo chi elevandosi sublime si vestì di un' aureola immortale: lo Shakspeare.

Egli venne al mondo in tempi non usciti interamente dalla rozzezza del medio evo, ma quando già cominciavano a fiorire e lettere ed arti. Perciocchè stanca l' Inghilterra dalle incessanti guerre, che la travagliarono tanti anni, dall' Anarchia delle due Rose, dalla tirannia di Enrico Ottavo e Maria, dalle proscrizioni, le migrazioni, gli eccidj, e le più orribili scene avvenute per lo scisma, domandava a Elisabetta pace e riposo. Quando tacciono i grandi sconvolgimenti sociali, le nazionali sciagure, allora cerca il popolo feste pubbliche e giuochi, e allora sorgono civiltate e coltura; conciosiachè per la pace l'industria, per l'industria si accresce la ricchezza, per questa addimandansi i divertimenti, e si sviluppa e si spiega il vivo amore del bello,

e s'innalzano teatri, e le opere del genio ricercate e premiate avvanzano e perfezionano sempre.

Da più tempo si celebravano, è vero, in Inghilterra i Misteri; ma proibiti e autorizzati a vicenda non miglioravano, la prima grettezza non superavano. Ond'è sotto Elisabetta che svincolandosi dalle mani dei preti, posti dai letterati nel diritto sentiero, prendeano forma, tramutavansi da Misteri in tragedia, in commedia, o l'una e l'altra in un tempo; ed ecco che alla corte innanzi la regina si rappresenta il primo dramma regolare diviso in cinque atti: il Gorbodue o Ferrex e Perex di Tommaso Sackwille; ecco che a poco a poco (perchè ogni classe, ogni età, vanno tutti al teatro) le opere teatrali, le compagnie dei commedianti e i teatri si aumentano. Però rozze le produzioni sono ancora ed insulse; ed è in questa che appare Guglielmo Shakspeare, quell'uomo portentoso. E che farà questo figlio del macellajo di Statford, che potrà questo povero giovinetto privo di educazione e di mezzi, cresciuto dalla miseria al vil mestiere del padre? Il suo genio lo trarrà dal coltello al teatro; il suo cuore gli darà le regole, un'arte tutta propria che libera dalle pedanterie non lo inceppa e impicciolisce; la natura gli sarà scuola e maestro; e così senza alcuno studio che sappiamo aver fatto su' Greci, senza andar per le tracce altrui, non plagiario, ma nuovo, origi-

nale del tutto, tali drammi compone che è inarrivabile, non men grande che i Greci. Ed in vero chi meglio dello Shakspeare potè mai rappresentare la vita dell'uomo? chi meglio conobbe il cuore umano, e potè al vivo ritrarne le forti e laceranti passioni, come l'ambizione di Macbeth, l'amore di Giulietta e Romeo, la gelosia di Otello? chi è che il possa superare nella pittura dei caratteri, che tanti cen presenta e contrarj e diversi e d'ogni sorta che non ne ha più la natura? Fecondissimo, tale è la sua potenza creatrice, così vasta la sua immaginazione, che dal più semplice soggetto sa far nascere molti grandi accessorj, i quali rendono l'azione viva, interessante, dilettevolissima.

La principale e semplice idea del dramma il Macbeth, per esempio, non è che l'ambizione di un uomo valoroso e guerriero, il quale non pago degli onori e del grado ottenuti, pretende farsi Re. Ma quanti ostacoli non si oppongono all'ardente desiderio del Macbeth! quanti delitti per soddisfarlo non è forza il compiere! quante macchinazioni ideare, effettuire! Un ansia curiosità crescente sempre sin dalla prima scena dal sorprendente misterioso coro di streghe ci anima, ci agita, e ci spinge verso il fine, mentre stupendi colpi di scena, come l'immagine del coltello che sfugge al tatto e sta innanzi agli occhi di Macbeth, il quale, combattuto dall'onore e dal mi-

sfatto, è già vicino a perpetrare il delitto; l'ombra dell'ucciso Banquo, la quale Macbeth pel rimorso vede assidersi al banchetto, ed esclama spaventato: *the table is full*, la tavola è piena; le tante apparizioni che per opera delle streghe in una cava oscura vede Macbeth fra il chiarore dei lampi e il fracasso dei tuoni e di una musica strana; la ricomparsa di Banquo con tutti i suoi discendenti; il sonnambolismo di lady Macbeth che dilaniata dai rimorsi dichiara i suoi delitti; stupendi colpi di scena dico ci trattengono estatici di meraviglia. Lo Shakspeare non cede ad Eschilo nel sublime e nel terrore. Le sue streghe non sono meno grandi delle Eumenidi (1). Veggiamo in esse e nei fantasmi nonchè una storica testimonianza di quei tempi, che credevano negli spiriti, ma una vera personificazione delle passioni. Tutto è grande in quel genio, « in quel gigante, dice il Chateaubriand, caduto da Pelia ed Ossa in mezzo ad una società selvaggia e più alto di questa so-

(1) « Ho già parlato in passando del Macbeth. E cui può essere mai dato di esaurir l'elogio di questo sublime lavoro! Dopo le Eumenidi di Eschilo, la poesia tragica non avea prodotto niente di più grande, nè di più terribile . . . . In tutti i tratti di questo ardito disegno si ravvisa un secolo vigoroso, un clima settentrionale che produce uomini di ferro » Schlegel. Cor. di Lett. Dram.

cietà cento e più cubiti ». Leggete l'opera ch'io v'ho accennata, e se vinto non resterete e sorpreso, o avete il cuore di sasso o l'occhio della mente vi manca.

Però si dirà che lo Shakspeare non osservi unità di tempo; ed è vero, se intendiamo la voluta dai pedanti. Ma vedete come ei fa nascere un'azione da un'altra, come questa è necessaria per quella, come pel diletto che provate fra tanti concatenati avvenimenti sembrano non pure un giorno, ma un momento un minuto i parecchi anni che son forse compresi nel Macbeth. — Lo Shakspeare non conserva parimenti la voluta unità di luogo. Ma vedete come l'una scena segue per l'altra, come senza tele e apparati che cambiassero già sappiamo esser passati dal bosco delle streghe al regio palazzo, da questo ad Ivernass nel castello di Macbeth, e così via di seguito in quel luogo che già è stato accennato ». L'unità dell'impressione, questo primo secreto dell'arte drammatica, dice il Guizot è stata l'anima delle grandi concezioni dello Shakspeare, e lo scopo delle sue perenni fatiche ». E per essa l'epoche son ravvicinate tra loro, le distanze di luogo svaniscono, e i molti e varj incidenti come tanti raggi che vanno ad unirsi ad un centro, si rannodano in uno, più bella e più vivace rendendo l'idea principale, più distinti e in tutte le situazioni mostrando i personaggi del dram-

ma. Lo Shakspeare univa il serio al comico. Ma, ei guardando come in uno specchio nella natura (1), ove il serio sta vicino al burlesco, il nobile al plebeo, vedete come seppe meglio dipingere i caratteri facendoli risaltare per l'indole diversa, mostrandoli con tutte le debolezze proprie dell'uomo.

Ed ecco come lo Shakspeare scrivendo pei suoi tempi, giusta il suo sentire, il suo gran genio non è men grande che i Greci, comechè in una nuova strada e affatto opposta. Perchè, laddove quelli per amor del semplice e dell' unità ideale allontanavano ogni incidente (2), lo Shakspeare al contrario, amante la varietà e il diletto, riuniva fecondissimo nel suo dramma più avvenimenti; laddove quelli dalla natura astraendosi formavano esseri immaginarj , l'altro fermandosi sulla

(1) Lo Shakspeare fa dire da Amleto ad una compagnia di commedianti: « Chi si allontana da tal regola, si allontana dallo scopo della rappresentazione drammatica, scopo che fu fin dalla sua origine quello di riflettere come in uno specchio la natura, di mostrare la virtù colle sue vere sembianze, il vizio colla turpe immagine ». Amleto dello Shaksp. Trad. del Rusconi.

(2) Euripide potrebbe dirsi il più vicino alla forma dello Shakspeare; ma pure non può ammettersi il paragone, perchè ristretto da quei tempi ancora eroici e mitologici non spaziò liberamente come l' inglese. Chi ha studiato l'uno e l' altro può benissimo valutarne la differenza.

natura, contemplandola, ritraendola, forma esseri veri e reali, dipinge gli uomini in tutte le contraddizioni della vita, « con tutte le virtù ed i delitti, dice il Cantù, le ridicolaggini, i vizj, gli odj, le simpatie, le rimembranze, i presentimenti, gli scoraggiamenti e le aspirazioni, le miserie del pensiere inquieto e dubitante, gl'impulsi delle azioni umane in ogni grado e stagione, dal fanciullo ingenuo al vecchio rimbambito. » — E se nella sola rappresentazione della vita senza aver per iscopo un fine più elevato che tenti migliorare gli uditori, se in ciò solo consistesse tutta l'arte drammatica, direi tantosto con Federico Schlegel che nessun antico o moderno saria da potere stare neppur da lungi a fronte dello Shakspeare. Ma siccome Eschilo e Sofocle peccavano nel contrario estremo, l'inglese per abuso del principio sensitivo manca affatto d'ideale, ond'è che incredulo, perchè nato in tempi di controversie religiose e di dubbia credenza, ci dipinge la umanità qual'ei la vedeva decaduta, e ci toglie la dolce speranza di un migliore avvenire, quel conforto che abbella la nostra vita, e spiega l'enimma della nostra esistenza; non bene educato cade spesso nel basso, usa tal fiata discorsi vili e volgari, parole oscene ed indecenti, qualche stranezza, e poco raffinamento nell'intreccio: egli insomma pensava a dilettare non ad istruire; alla natura, non all'arte.

Questo è lo Shakspeare, quel genio tragico sublime, che ignoto a se stesso non curava di sopravvivere alla vita, onde, oltrechè non pensò mai ripulire le sue opere, in esse non parla nè di lui, nè della moglie, nè del figlio, non ne fa la più semplice allusione. Una tomba screpolata e una grossolana statua di villaggio sono tutto ciò che attesta la morte di quel grande (1), il quale se giacque per alcun tempo sconosciuto o disprezzato, ora però non è nazione che non legga, non lo ammiri, e non riconosca il suo merito sovrano.

VI.

Nello stesso tempo che in Inghilterra sorgeva in Ispagna il dramma, e come se la contemporaneità facesse nascere consimili sentimenti in nazioni l'una distante all'altra, tro-

(1) What needs my Shakspeare for his honor'd bones
The labour of an age in piled stones?
Or that his hallow'd reliquies should be hid
Under a stary pointing pyramid?
Dear son of Memory, great heir of Fame
What need'st thou such weak witnes of thy name?
Thou in our wonder and astoniskment
Hast built thyself a livelong monument.
. . . .
And so sepulcr'd in such pomp dost lie,
That Kings, for such a tomb, would wish to die.
MILTON

veremo una consimile forma di dramma con gli stessi pregi in parte e gli stessi difetti. Non staremo ad intrattenerci sull'Origine del dramma spagnuolo; ci passeremo del Tespi della Spagna Lope de Rueda, di Giovanni de la Encina, di Nazaro di Toledo, e alcuni altri, siccome quelli che non furono drammaturghi eccellenti; nè ci fermeremo sù lo stesso Cervantes, il quale se scrisse qualche mediocre commedia, risentia pure dell' infanzia dell' arte, e restava ecclissato dal competitore Lopez de Vega Carpio. Questi fu che seppe dare alla Commedia (che così chiamavasi in Ispagna ogni dramma tragico e comico e per lo più frammisto) maggior ampiezza e varietà, maggior movimento; questi fu che piacque a preferenza a tutti i suoi concittadini, dai quali fu chiamato il Dio della sua arte. Ei conobbe il gusto dei suoi tempi e seppe troppo adattarsi a quello; e invano richiamavano i dotti le regole di Aristotile; invano, insistea il Cervantes sulla divisione dei due generi: Lopez rispondea non ignorare i precetti dell'arte, anzi aver lui composto secondo questi sei commedie (1), ma osservato che gli Spa-

(1) Le sei commedie che scrisse Lopez secondo l'arte, sono poco o niente dissimili dalle altre sue. L'arte poi di cui intendevano gli Spagnuoli pare che fosse più quella dei Latini che dei Greci; e di Plauto e di Terenzio Lopez parla spesso e come questi Lopez, Calderon e tut-

gnuoli si dilettavano altrimenti, si diede a scrivere in tutt'altro modo. Ed avea ben donde, e noi non sapremmo che ammirarlo se attenuto si fosse a giusti limiti, se scritto avesse pel popolo in generale che di tutti ceti si compone; ma il dire che veduto il volgo applaudire ed approvare le mostruose tragedie altrui, ei si diede a scrivere nel modo barbaro (1), non potrà mai certamente scagionarlo da tutte le deformità, ond'ei riempie i suoi drammi. Il volgo non è ceto, è del popolo la feccia; ineducato, rozzo, ignorante vada in tutte altre parti a sollazzarsi, nel casotto cogl'Istrioni, i mattacini, i buratini, fra le scene e le scurrilità, piuttosto che nel grande santuario del bello ch'è il teatro. Per lo

ti i drammatici di Spagna chiudevano le commedie. *Spectatores bene valete: Leno periit. Plaudite*, dice Plauto nel *Persa* ed altre cose simili in tutte le sue commedie; *Nil præter promissum est*: *ite hac*; *vos valete et Plaudite*, dicea Terenzio nell'Eunuco; e similmente Lopez nella Violenza Pietosa: *Qui deve terminare la Violenza Pietosa*; similmente Calderon nella Devozione della Croce: *E compreso di così gran meraviglia l'autore finisce felicemente la Devozione della Croce.* Pure dei Latini stessi non troviamo che gli Spagnuoli conservassero molte cose nè manco la divisione in cinqne atti, dapoichè dividevano la commedia in tre atti che chiamavano più spesso Giornate.

(1) Arte nuova di fare commedie di Lopez de Vega.

che se possiede Lopez ricca e fecondissima invenzione, situazioni interessanti, belle descrizioni, colpi di scena, affetti commoventi, lingua poetica meno gonfia e iperbolica dei successori, tuttociò in somma che proveniagli dalla natura, dal genio, non è però perdonabile per quella non curanza di comporre presentando caratteri male abbozzati, stravaganti, puerili, ridicoli, bizzarri; per quella sfrenatezza senza ritegno permettendosi ogni sorta di irregolarità, inverosimiglianza, indecenza, immoralità (1); per l'eccessiva trascuranza delle unitadi, onde passano secoli sul teatro, si corre il mondo da un polo all'altro, si caricano gl'incidenti e gli episodj sì che si stenta il nesso, ed il soggetto principale mal si ravvisa. Lopez e pel falso principio di servire il volgo e per l'amore del guadagno scriveva senza che più rivedesse il già fatto, dava un' opera alle scene ogni settimana; e tanta era la sua prodigiosa fecondità che arrivava a comporre in un sol giorno una commedia; che scrisse nella sua vita milleottocento commedie, quat-

(1) Che più d'inverosimile per esempio, che un ragazzo a cinque anni nella Violenza Pietosa sia prudentissimo e più saggio che un uomo a cinquanta, e sappia disporre e vincere le battaglie? che più d'inverosimile e immorale che Dionigia nella stessa Violenza pietosa giaccia con un uomo che prende pel suo amante, e concepe e partorisce?

trocento Aulos Sacramentales, oltre i poemi, la Circe, la Dragondea, la Corona tragica, l'Isidoro, la Gerusalemme conquistata, la Gattomachia, la bellezza d'Angelica, oltre il libro dell'Arte Nuova, e tante altre rime e prose. Incomprensibile e portentosa estensione, la quale non doveva che essere necessariamente a danno della comprensione; onde D. Pedro Calderon della Barca potè di leggieri vincerlo ed oscurarlo, ottenere sù di lui quel primato che nessuno più gli contese, e che le altre nazioni non han saputo negargli.

Egli più accurato, più diligente di Lopez sa dare migliore intreccio e più ordine alla favola; ugualmente fecondo, però non si perde fra gl' immensi episodj; più ardito ci sorprende con magnifiche scene; più profondo osservatore della natura ci mostra gli uomini con caratteri spesso più esatti, penetrante conoscitore del cuore umano ci dipinge le passioni con più vivi colori. La Devozione della Croce merta per tutti i versi il primo posto fra' suoi drammi; e non potremo abbastanza encomiare la felice disposizione del tutto, l'alto interesse che presenta sin dalla prima scena, la varietà, le situazioni interessanti, il linguaggio animato, la sospensione dell' animo sino al fine, sino alla riconoscenza che Eusebio sia fratello all' amata Giulia. Il Calderon ha il genio eminentemente drammatico

e merita bene d'essere letto e studiato (1), siccome fonte inesausta, dalla quale si può attingere tanto da arricchire la mente più gretta. Ma non per questo ei non ha comuni al Lopez molti e grandi difetti, che proprj, bisogna dire, del gusto contemporaneo ei non seppe vincere nè scansare. Amavano gli Spagnuoli colla irrequieta loro immaginazione movimento, azione, e purchè li ottenessero badavano poco ai mezzi, non sommettevano a uno stretto esame le drammatiche produzioni; onde veggiamo nel Calderon come in Lopez, inverosomiglianze, incoerenze, il medesimo andamento irregolare, nessuna divisione per scene, succedendo nello stesso luogo gente che non potrebbe tutta in quello ritrovarsi, o mutando luogo i personaggi senza rimuoversi dal palco. — Erano gli Spagnuoli pieni di albagia, di alterezza; la bravuta, l'onore volea le sfide, i duelli, le risse; e i drammatici personaggi del Calderon siano di qualunque età, di qualunque nazione, o sia Ottaviano di Roma od Erode di Palestina (2), sono Spagnuoli sempre con tutti quei sentimenti, e, che più è, ridicoli talvolta e puerili come quelli di Lopez. — Erano caldi gli Spa-

(1) Dal Calderon e da Lopez guadagnarono molto i tragici francesi, e principalmente i due fratelli Tommaso e Pietro Corneille.

(2) Il Maggior Mostro la Gelosia. — Calderon.

gnuoli di una religione superstiziosa, esaltata, tutta pratiche male intese; erano di costumi punto sani nè illibati; e di questa religione e di questi costumi veste il Calderon i suoi drammi ove virtude e vizio, fede e miscredenza stanno insieme; tacciono, non esistono i rimorsi, il timor della perdizione; mentre odj, vendette, amor di conquista, strage di tanti poveri Indiani inermi, sono i santi mezzi di propagare la fede cristiana; biasimevoli fatti hanno senza alcuna moralità un esito felice, disonesti amori son di scuola alle fanciulle (1).

Checchè ne dicono i fratelli Schlegel (2),

(1) Pietro Monti vita del Calderon.

(2) « Ma dove i sentimenti di Calderon si manifestano con maggiore abbandono ed energia è nelle composizioni religiose. Egli non dipigne l'amor terrestre se non che sotto sembianze vaghe e generali, e non parla che la lingua poetica di questa passione. Il suo verace amore è la religione; ella è l'anima dell'anima sua: solamente per essa egli penetra infin negli abbissi dei nostri cuori, e si crederebbe, ch' egli abbia tenuti in serbo per quest' unico oggetto le nostre più forti e più intime commozioni.

Questo mortale privilegiato s' è tratto fuori dell' oscuro laberinto del dubbio, ed ha trovato un rifugio nell' eccelso asilo della fede. D' ivi, nel seno d' una pace inalterabile, egli contempla e dipigne il procelloso della vita. Illuminato dai raggi della Religione egli penetra tutti i misteri dell' umano destino; lo scopo stesso del dolore non è più per esso un enigma, ed ogni

in lui non ritrovo quel puro sentimento ideale di nostra santa religione, il quale sollevandoci a contemplare un beato avvenire, ci riempia del desiderio di goderlo, e allontanandoci dalle male pratiche e dal vizio ci met-

lagrima della sventura appare a lui simile alla rugiada dei fiori, la cui minima stilla riflette la luce del Cielo.

Qualunque si sia l'argomento della sua poesia, essa è un inno di gioja sulla bellezza dell'universo, ed egli celebra con sempre nuova esultazione le meraviglie della natura e quelle dell'arte, come se tutto a un tratto gli si parassero innanzi nella loro primitiva giovinezza e nel loro più luminoso splendore. Alla freschezza delle immagini, alla vivezza dei concetti, si crederebbe esser questo il primo svegliarsi dell'uomo, che esce dalle mani del Creatore; ma una squisita eloquenza, una maravigliosa sciollezza di favella, e sopra tutti l'intima conoscenza delle più recondite correlazioni della natura, svelano uno spirito coltissimo, un'anima inspirata insieme e contemplativa, che si è fatta ricca delle più profonde meditazioni. Quand'egli accosta gli estremi, quando contrappone gli astri ai fiori, ciò che v'ha di più piccolo a ciò che v'ha di più grande, le sue metafore alludono sempre alla mutua relazione che una comune origine stabilisce fra tutti gli esseri; e quest'armonia incantatrice, questa concordia nell'universo non sembra ella stessa che un riverbero del sempiterno amore che abbraccia tutto intero il creato » — A. W. Schlegel. Corso di Lett. Dram. Trad. del Gherardini.

« La terza maniera dello sviluppo drammati-

ta, onde farcelo possedere, nella diritta via. Lopez facea dire ad Enrico nella sua Violenza Pietosa: *Farei uccidere la moglie, e farei dopo l'omicidio conveniente penitenza;* e così Pietro Calderon nella Divozione della Croce ci presenta in Eusebio un assassino ,

co, la quale dagli estremi patimenti fa nascere nel rappresentarli una trasfigurazione spirituale, è forse quella che più di ogni altra si affà al poeta cristiano; ed in essa il Calderon è fra tutti il primo, ed il più grande. Nei componimenti serj di argomento storico o tragico, come la Devozione alla Croce, ed il Principe Costante, ciò principalmente traluce, e sarà quivi con grandissima facilità riconosciuto e ammesso, bastando già per l'idea della cosa questi pochi esempi nella grande quantità delle rimanenti sue produzioni.

Questa qualità cristiana non istà però solamente nel soggetto, ma principalmente, ed anche assai più nella propria maniera di sentire e di trattare, la quale appo Calderon predomina universalmente. Anche là dove la materia non offriva alcuna opportunità di far sì che si sviluppasse pienamente dalla morte o dai patimenti una nuova vita, tutto è pur pensato nello spirito di questo amore, di questa trasfigurazione cristiana, tutto è veduto nella sua luce, dipinto nel suo colore celestialmente brillante. Calderon, in tutti i rispetti e in tutte le circostanze è fra tutti gli altri poeti drammatici il poeta cristiano per la eccellenza, ed appunto perciò anche romantico nel maggior grado » Fed. Schlegel. Stor. di Let. Antica e Mod.

uno scellerato, che con molta grossezza di coscienza, sicuro della salvezza per la materiale pietà di adorare la Croce, commette ogni sorta di delitto. E quando mai la religione di Cristo, rischiarata, pura, divina, disse di associare colpa e pietà, devozione e delitto? Quando quella religione tutt' amore insegnò di fare ad altrui ciò che a noi non vorremmo si facesse? Se speriamo che una materiale pietà scompagnata dai sentimenti del cuore, da un vero amore, dal rimorso pel mal fatto, da tutte le necessarie vere e non infinte virtudi bastasse per lavare ogni nostro delitto, e renderci eternamente beati, c' inganniamo, ed oh quanto! Onde il Calderon, lo diciamo francamente, anzichè rilucere di una integerrima morale perfetta, riesce spesso di un effetto poco santo, anzi contrario a quanto credono gli Schlegel. Vi sorprendono forse i portenti, i miracoli, le risurrezioni di alcuni morti, di Eusebio per confessarsi e del Principe Costante con la fiaccola in mano? Ma questi altro non sono che una storica testimonianza di ciò che amavasi da quei popoli, i quai volevano ad ogni costo lo straordinario, il meraviglioso: il perchè Pietro Calderon e quasi tutti i drammatici Spagnuoli rinnovavano il *Deus et machina* degli antichi. Nei Selvaggi di Teneriffa di Lopez una rupe si fende in mezzo, e la vergine Candellaja vi si trova nel seno; nell'Aurora di

Capocabana del Calderon due Angeli discendono dal Cielo con tavolozza, colori e pennelli, e cantando al suon di una musica celeste ritoccano la informe effigie di Maria fatta dall'Indiano Inpangui; nel Maggior Nemico Amico attribuito a Luigi Belmonte scende dal Cielo S. Michele e Gesù Bambino.

Nè crediate che solo i santi così possono apparire; non si vuole che lo straordinario comunque siasi; epperò anche l'Idolatria nell'Aurora di Capocabana ha la potenza di fare sparire sù di una macchina Tucapel, di far vedere a Guaspar Inga sorprendenti apparizioni; anco il Demone nel Maggior Nemico Amico vien dall'alto su di un drago.

Non intendiamo certamente negare che la religione domini spesso nei drammi del Calderon, ma superstiziosa, ripeto, come quella dei suoi tempi quando tonaca e spada, punto di onore e duelli, immoralitade e divozione stavano tutti confusi insieme, riesce niente e poco dissimile dalla religione di Lopez; nel quale gli Schlegel non ritrovano lo stesso puro sentimento ideale. Non intendiamo negare, che oltre ai tanti pregi contenga il Calderon sorprendenti slanci di poesia, belle e sante ispirazioni, ma frammiste a tante iperboli, metafore, figure dello stil Gongoriano (1),

(1) Quasi in quella che Lhoenstein in Germania, Eufus in Inghilterra, il Marino in Italia, corrom-

a tante fantastiche ampollosità orientali, perdono metà del loro valore. E poichè tra fantastico e ideale noi facciam gran differenza,

peva Luigi Gongora d'Argota lo stile Spagnuolo. Per mostrare di che sorta sia questo rapportiamo qualche breve frase. Il Calderon fa dire nel Principe Costante: — E il mio valore domati i tuoi gagliardi spiriti, dei tanti cavalli che sciolti e smarriti ivano pel campo uno ne colse mostro tale, che figlio del vento lo adotava il fuoco; ma il colore lo smentisce, perchè essendo bianco, l'acqua dice: costui è parte del mio elemento perchè io sola poteva coagularlo in neve.

Ed altrove « Tarudante. Sì, tu per poco aspetterai me che sono fulmine —

Alfonso. Ed io sono vento — Tarud. Ed io vulcano che getta incendj — Alf. Io sono idra che avventa fuoco — Tarud. Io furia — Alfonso. Io morte.

Via col tempo s'andò crescendo il Gongorismo; e Francesco Roxas, che nel suo celebre Garzia del Castagneto se non per concetti, è migliore del Calderon per condotta, per ordine, per la esatta partizione delle scene, è ampolloso al maggior segno. Ed eccone un esempio.

« Re. Prima che il sole illumini i morti tornerò, Signora, ad abitare nel mio Cielo. (Casa.)

Regina. Notte è l'assenza.

Re. Voi siete giorno.

Regina. Voi mio sole.

Re. E voi mia Aurora.

Ed altrove Garzia dice alla sposa Bianca: — Bianca bella, bianca rama carica di fiori del maggio ch'è verso il tuo bello colore Etiope Guadarrama; bianca, a cui d'innanzi è nera la fiamma del rubicondo pianeta, e ferito dalla tua pu-

sendo l'uno figlio del principio sensitivo, e il secondo del principio intellettivo, da tutto quanto abbiamo detto fin qui, si può conchiudere che nel Calderone come nel Lopez e in tutta la scuola di Spagna il principio sensitivo prevale; ond'è che i vizj del paese non vengono sceverati nelle produzioni, il popolo non viene chiamato a smettere le cattive usunze, la falsa educazione.

Ma basta del dramma Spagnuolo, nel quale si è potuto ben vedere la consimile forma coi drammi dello Shakspeare: la mancanza delle unità di tempo e luogo, la consimile fecondità d'invenzione, l'intreccio ricco di accessorj, la mistura stessa di serio e comico, la pittura della vita. Se non che lo Shakspeare più profondo e più esteso di veduta ci presenta gli uomini del mondo; gli Spagnuoli ristrignendosi nella piccola sfera del lor paese non presentano, come abbiam veduto, che soltanto Spagnuoli, poco curandosi se gli eroi fossero di altro tempo e altra nazione; lo Shakspeare più terribile, ma sublime ci spaventa e ci sorprende, gli altri non arrivano che a commuoverci per la loro amenità; l'un più forte e veemente dipinge a vivo le passioni e ci strazia l'animo, gli al-

ra luce il terso cristallo è ardesia, perchè sei l'opera più splendida della bellezza.

È tutto ciò è poco di quanto potrebbe rapportarsi.

tri, sebbene seducenti son più deboli nelle tinte. Checchè ne dica Eugenio d'Ochoa, il Tetrarca del Calderon non sarà mai l'Otello dello Shakspeare: la Gelosia del Moro non può essere nè più terribile nè più vera, mentre quella d'Erode, qualunque sia la delicata idea dell'Autore, sarà sempre, sto per dire, ridicola uccidendo Marianna per accidente, per isbaglio. Bisogna confessare, che tolta la coincidenza della consimile, ma non uguale forma di dramma; tolto che gli Spagnuoli non infondono lo stesso disprezzo alla vita; del resto lo Shakspeare è inarrivabile, più grande per tutti i lati.

VII.

Veduto chiaramente nelle due scuole inglese e spagnuola quali effetti produca il principio sensitivo, di qual bene sia capace, o di che male se sfrenato corra e senza guida, parmi tempo di osservare l'altro principio che toccammo quando dissimo dei Greci. Ed opportuna si offre pronta l'occasione, conciosiachè circa lo stesso tempo che Inghilterra e Spagna aveano dato quegl'ingegni, invida Francia altri ne presentava di merito non mica inferiore, ma diversi, contrarj per principj, per istudio. Avvegnachè se il genio nei primi, siccome un fiume che gonfiando passa i limiti ed allaga, non sentiva il freno dell'ar-

te; era in Francia altrimenti ove un'arte eccessiva solo figlia del principio intellettivo, il quale tende sempre a semplicizzare, unificare, ristrignere, venne a tiranneggiare sul genio. Onde non più quella varietà, non più serio e comico frammisti, non più naturalezza, verità di caratteri, non più tempo indeterminato, cambiamento di scena, ma di tutto l'estremo opposto: un giorno nè un minuto più di ventiquattro ore dee racchiudere tutto il dramma, se il luogo fu una stanza o fu un atrio nel principio, sarà quello immutabilmente sino al fine; pochi non più di sette i personaggi, cinque gli atti assolutamente; pochissimi accessorj; uniformità stagnante; caratteri tutti astratti non presi dal vero; più presto che argomenti nazionali, tutti sempre dall'antico dai tempi degli Dei falsi e bugiardi: il vero letto di Procusta. E donde queste tremende restrizioni a chi ardisse di formare una tragedia? qual tiranna legge condannò di osservarle sì strettamente? La legge di Aristotile, ci rispondono i Francesi, i tragici greci stessi che le misero in opera. Menzogna! Nè Aristotile insegnò mai tutto questo, nè i Greci lo adoprarono sì strettamente. Nè se pur quegli ciò insegnasse, e questi lo adoprassero, ragion vorrebbe che necessariamente ciò debba anche oggi osservarsi.

Se parliamo delle tre unità (discussione vieta), parte principale del dramma greco era

il coro, il quale significando il pubblico e valendo perciò quanto lo spettatore, stava immobile sulla scena e non permettea di cambiarsi il luogo, come nè di ammettersi la divisione per atti. A supplire alla qual mancanza però aveano i Greci così grande la scena da indicare più luoghi nello stesso tempo. Eppure Eschilo nelle Eumenidi, allontanando per lo intervallo il coro, cambiò scena e da Delfo ci porta in Atene, da un tempio ad un altro; e Sofocle nell'Ajace dal campo dei Greci in Troja si riduce in un luogo solitario. Or se la scena dei francesi più piccola non poteva indicare varj luoghi, se il coro fu tolto via, se il dramma fu diviso per atti, se i Greci stessi, il cui esempio è autorità, mostrarono di avere cambiato scena e luogo, qual ragione, qual motivo potè fare indispensabile quell'unità che fu causa di distruzione, anzichè di bellezze? Se motivo la verosomiglianza, niente di più verosimile e naturale che uno il luogo nel primo atto, altro fosse nel secondo; che, restando vuoto il palco, si mutassero le scene e dinotassero quel luogo che dagli eroi fu accennato, o che dal nesso della favola facilmente si comprenda. Parlando sopra lo Shakspeare ciò avvertimmo abbastanza, ed ove si volesse dire scioccamente che lo spettatore stando fermo e seduto là nel suo posto non può affatto soffrire che i luoghi della scena camminassero, rispondo saper be-

nissimo lo spettatore, che a una mera finzione egli assista, ed anzi voler seguire la favola in tutte parti dove la si succeda, vederla piuttosto che sentirsela freddamente raccontare.

Altrettanto che si è detto per l'unità di luogo può dirsi per quella di tempo. Conciosiachè se allegare si voglia il greco esempio, parimenti risponderemo che per la continuità del coro uno essendo il luogo, un solo atto tutto il dramma, necessità voleva che breve fosse la durata fittizia; ed anzi a rigor di termine, per la voluta verasomiglianza dei Francesi, avria dovuto essere così breve che non un giorno, ma soltanto racchiudesse le poche ore della stessa rappresentazione. Eppure i Greci non misero che vago, indeterminato il tempo: nell'Agamennone d'Eschilo passan mesi e forse anni, se consideriamo quel principe non aver l'ali onde ritornare fra poche ore, appena distrutta Troja, giunto appena alla moglie il propagato segno della fiamma nunzio della vittoria; se consideriamo che dal suo ritorno alla violenta morte per mano di Clitennestra doveva regolarmente scorrere qualche tempo; nelle Trachinie di Sofocle il viaggio tre volte da Tessaglia ad Eubea non poteva farsi in un giorno; nelle Supplicanti di Euripide Teseo col suo esercito non poteva umanamente in un giorno andar da Eleusi a Te-

be, combattere, vincere e poi tornare (1). Perlochè conchiudiamo nè i Greci avere usato quell'unità di tempo, nè questa essere sì strettamente ammissibile nel dramma moderno, il quale diviso in atti (2) deve necessariamente far supporre essere tra un atto e l'altro accaduta qualche cosa, trascorso qualche tempo; altrimenti la divisione per atti, dice bene lo Schlegel, sarebbe difettosa e senza scopo.

(1) Disputavasi il premio in quei tempi non con uno ma con tre drammi. i quali rappresentati nello stesso giorno Trilogia si appellavano. Tutti i drammi di Eschilo sembrano parti di Trilogia, e Prometeo Legato doveva certamente occupare il mezzo fra le due tragedie perdute *Prometeo che arreca il fuoco dal Cielo*, e *Prometeo Liberato*; ma non abbiamo Trilogia esistente che la sola di lui Orestiade (cioè L'Agamennone, le Coefore e le Eumenidi), la quale se volesse considerarsi come un solo dramma, poichè l' uno pare un atto conseguente dall' altro, oh quanto allora sembrerebbero inosservate le unità di tempo e luogo!

(2) Non parleremo se il dramma debba necessariamente esser diviso in cinque atti, perocchè non v'ha buon senso o ragione che l'autorizzi o lo voglia. La pratica e il verso d' Orazio, *Neve minor quinto, neu sit productior actu* han fatto valere questa divisione; ma i greci non usavano gl' intermezzi che a piacere, i quali ora son quattro, ora cinque, ora sei; e nel Filottete di Sofocle ve n' è un solo. La principale divisione dei Greci consisteva nel prologo, nell' episodio, nell' esodo, nel coro.

Più importante di quelle due par che sia la quistione dell' unità di azione; unitade cui non v' ha chi negar volesse, ma unitade che fu mal compresa o definita. Perciocchè essa non significa uniformità, non significa nella tragedia che tutti i personaggi abbiano lo stesso scopo, che tutti tendano allo stesso fine: chè allora non sarebbe più tragedia; ma che dal contrasto dei varj interessi, dall' opposto scopo, dal diverso operare, dall' atto insomma unico risulti il fine del dramma, unico lo scioglimento. Onde azione nella tragedia dobbiamo definirla non come nella filosofia per l' uso delle facoltà fisiche dell' individuo, ma piuttosto il complesso di quei varî usi. E così essendo parmi chiaro abbastanza come esser possa una sempre l' azione o sia nuda, semplice, spoglia di qualunque accessorio, o sia vestita, composta, ricca.

La differenza sta solo che quella mal si regge sui trampoli, l'altra variata è dilettevolissima.

Ma ripetono i contrarj l' esempio solito dei Greci, i quali furono semplici, semplicissimi, eppur sono immortali; e non riflettono che la loro immortalità non deriva affatto dal semplice, dalla struttura del loro dramma già morto per la nostra scena, ma dai concetti, dalle grandi idee, dai bei versi, dall' essere stati essi gl' inventori mirabilissimi della cosa. Ma perchè scelsero quei sommi la forma piut-

tosto semplice che l'altra composta e ricca? mancavano di fecondità, d'invenzione? No certamente. E chi fa tai domande debbe essere grossissimo delle cose greche, ignorando, quel dramma esser nato dal coro, in onore di Bacco. Era un inno adunque quel coro, e perchè l'inno si forma più dal principio intellettivo, siccome una ispirazione, una lode che innalzasi a Dio, la quale non ha duopo di varietà, del sensibile che ci avvicina alla terra, così era il coro. Tespi v'introdusse un attore, ma il coro fu sempre un inno; Eschilo aggiunse, è vero, altri attori a quel primo, ma il coro fu sempre il perno, su cui aggiravasi tutto il resto; Sofocle lo diminuiva ancora, ma il più grande personaggio del dramma era sempre il coro; e proseguendo chi sa se il coro, che perdeva a poco a poco d'interesse e d'idealità non si allontanasse del tutto, e la tragedia non presentasse un'azione ricca, composta, variatissima.

A mantenere puro, semplice il dramma greco non erano poca parte gli argomenti tratti dalla Mitologia, la quale simbolica ideale per natura non facea che personificare i varj tipi o di vizio o di virtù (1). Onde i personaggi

(1) La storia male accordavasi colla natura del greco spettacolo; perocchè esigevasi, dice il Barthelemy, un'azione accompagnata dall'apparizione di ombre, e dall'intervento degli Dei, ciò che non potevasi ritrovare in un fatto recente, ove

non potevano che necessariamente essere sopranaturali, lontani dall'umana picciolezza, corrispondenti alla grande idea di quei tipi, e perciò poco dissimili l'un dall'altro, con caratteri non graduati, non varj e innumerevoli come quelli che si trovano in natura. Ma i Francesi trattarono spessi argomenti mitologici. Ed era questo più grande errore, perciocchè non bisogna al popolo presentare che argomenti nazionali, siccome quelli che possono universalmente interessare, scuotere dal letargo, spingere ad entusiasmo, ad amor di patria, all'imitazione dei grandi esempli, dilettando insomma istruire, ridurre ai principi inalterabili di virtude (1); e se non argo-

il maraviglioso ed il grande cadevano nell'inverosimile. Eschilo scrisse la sua tragedia dei Persi, (la disfatta di Serse a Salamina) ma essa è assai inferiore alle altre sue, e lo Schlegel la chiama non un dramma, ma un bell'inno alla libertà.

(1) « Nè questo a me par vero; nè buono mi sembra che solamente dai Greci o dai Latini prenda l'eloquenza o la pittura gl'invitamenti all'alto pensare. Indegnamente si trascurano le prove di sublime animo, di che non furono sì sterili l'età seguenti, che maravigliosi frutti non producessero. Nè io credo che altri esempli si possano proporre a considerarsi più dilettevoli o a immitarsi più acconci, che quelli operati nei tempi meno lontani dai proprì nostri progenitori. Perchè le grandi cose che si narrano di quegli antichissimi popoli, che tanto intervallo di secoli da noi

menti nazionali, che non racchiudano almeno antichissimi costumi dei viventi diversi in tutto, credenze religiose incomprensibili. Andando a teatro non si deve pria studiare, andar nei libri ricercando quale fosse la religione, la vita, gli usi dei Greci, degli Egizj, degli Indiani od altro antico popolo che si rappresenti; perocchè non tutti essendo letterati non ponno tutti comprendere una rappresentazione di tal fatta; nè i letterati stessi che comprendono, potranno mai provare quel diletto, quell' interesse che potrebbero a una vivente piuttosto che a una morta pittura. Mancano forse argomenti più vicini ai costumi proprî, e a gran pezza migliori? Perchè ostinarsi a seguire i Greci, mentre le condizioni dei tempi, le circostanze, le disposizioni del pubblico son cambiate, ed erano come sacre cerimonie le tragedie greche e le francesi un semplice diletto? Perchè se lasciarono i Francesi alquante cose della tragedia greca, il coro, la machina, (Deus ex machina) le maschere, la

disgiunge, comunque la curiosità e l'ammirazione allettino e pascano, sembrano quasi in un altro mondo accaduti, e tra uomini che avendo vivuto con altro influsso di cieli, ed altra natura di elementi e altra costituzione di membra e di animi poca somiglianza e niuna cognazione abbiano con noi. Però nè d'immitarli molto desiderio sentiamo, nè crediamo aver modi opportuni e forze da tanto ». — Pietro Giordani, Nobiltà della Pittura e Scultura.

forma stessa, non poterono svezzarsi per tutt'altro? Sacrosanto il rispetto agli antichi; ma non dobbiamo così ligi mostrarci, che tutto che sa di nuovo disprezziamo, e l'antico adoriamo, crediamo immutabile. L'ingegno umano non è stazionario, sul ritrovato progredisce, accumula le cognizioni, acquista sempre (1). Laonde conchiudiamo che l'allegarsi il greco esempio è fuori luogo, di niuno appoggio, ed anzi di nocumento.

VIII.

E come inutile l'esempio dei tragici greci, così l'aristotelica autorità; perciocchè Aristotile nella sua poetica non parla che del dramma esistente allora, eppure non disse, non ingiunse mai le tremende regole di cui abbiamo discorso. Ed in vero se leggeste mai quei frammenti, dov'è che il luogo debba essere

(1) « Non solo ciascun uomo cresce ogni dì in sapere, ma tutti gli uomini insieme vi fanno continui progressi; dimodochè tutto il genere umano in tanti secoli debb'essere considerato come un uomo solo che sempre sussiste, e di continuo impara; e la vecchiaia di quest'uomo universale non dee cercarsi vicino alla sua nascita anzi lontano. Quelli che chiamiamo antichi erano veramente nuovi in ogni cosa; e avendo noi alle loro cognizioni aggiunto la sperienza dei secoli seguiti, in noi dee cercarsi questa antichità che negli altri riveriamo. » — Paschal.

uno, dove che l'azione debba essere spoglia di qualunque accessorio? Che s'egli dà la preferenza su la tragedia al poema epico, in quanto questo possa meglio arricchire di varj incidenti la favola, servendosi della narrazione, che può raccontare più cose avvenute nello stesso tempo; ciò non significa ch'egli voglia il dramma semplice, nudo, ma che dobbiam contentarci di quello solo che veggiamo (sono sue parole) sulla scena (1). Il che anzi vale, che la tragedia debba essere tutta azione, visibile, rappresentata, e non successa dietro alle scene; e poichè noi per accessorio non intendiamo digressione, episodio, ma bensì parte secondaria del dramma, fatti che si avverano in forza della parte principale; poichè lo stesso Aristotile dice altrove che la struttura della bellissima tragedia debba essere non semplice ma complicata (2), parmi chiaro che anzi l'autorità di quel greco legislatore non è che a danno di chi vuol servirsene altrimenti.

Nè le parole che riguardano l'unità di tem-

(1) Εχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτέινεσθαι το μέγεθος πολὺ τι ἡ εποπιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῆ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μιμεισθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς και τῶν ὑποκριτῶν μέροσ μόνον. Poet. di Aristotile § XXV.

(2) . . . οὖν δει τὴν σύνθεσιν εἶνασ τῆς καλλίστησ τραγωδίασ μὴ απλην, ἀλλὰ πεπλεγμένην..... Idem § XIII.

po possono maggiormente favorire i contrarj nostri, perocchè se Aristotile parlando del poema epico dice questo essere differente dal tragico per la lunghezza, finendo il tragico l'impresa sotto un circuito di sole o poco più, mentre l'epico la fa senza tempo determinato (1); Aristotile pur non dà precetto espresso, ma soltanto osserva, dice lo Schlegel, la differenza di lunghezza che usavasi ai suoi tempi tra i due poemi, differenza che prima non esisteva.

Ma che più ci dilunghiamo su questo punto? Nè i Greci usarono adunque le unità sì strettamente, nè Aristotile le insegnava assolutamente (2). Nè se gli uni le avessero ado-

(1) H *μὲν οὖν ἐποποΐια τῇ τραγωδία, μεχρι μόνου μέτρου, μετὰ λόγου μίμησισ εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησε τῶ δὲ τὸ μετρου ἁπλοῦν ἔχειν, καί ἀπαγγεδίαν εἶναι, ταύτῃ διαφερουσιν ἐπι δὲ τῳ μήκει· ἡ μὲν γὰρ ὅτι μαλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ηλίου εἶναι, ἤ μικρὸν ἐξαλλάττειν· ἡ δὲ ἐποποιία ἀοριστος τῶ χρόνῳ, καὶ τουτῳ διαφέρει· καὶ τοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαισ τοῦτο εποίουν καὶ εν τοῖς ἔπεσι.* Arist. Poil. § VI.

(2) « Perciò la legge delle due unità (com'è intesa dai Retori) introdotta da un falso concetto dell' imitazione poetica, avvalorata dall' autorità male intesa di Aristotile, protetta dal codice arbitrario dei critici francesi dei due ultimi secoli, ma combattuta dal Metastasio, dal Baretti, dal Poli e da altri valentuomini assai più autentici dei licenziosi romantici dell' età nostra, non solo è capricciosa rispetto al modo con cui si circo-

prate, l'altro insegnate, ragion vorrebbe, ripeto, che dovriano osservarsi in ogni tempo. Oggi tutti le hanno combattute, lo Schlegel, il Metastasio, il Manzoni, e cento altri; l'esperienza del contrario le ha mostrate false ed inutili, e noi ci avremmo risparmiato di quì parlarne, se la materia non l'avesse assolutamente richiesto.

IX.

Intanto giuste o ingiuste che si fossero ed arbitrarie quelle regole pseudoaristoteliche, i Francesi le adottarono rigorosamente; e guai a chi osasse allontanarsene per poco, guai a chi dando libero sfogo alla fantasia trascurassene alcuna per accidente. Quello era il segno, quella l'unica meta, portare come Sisifo l'enorme peso infino alla vetta; e comechè difficile ed ardua fosse l'impresa, pure noi vedremo degli atleti, che con erculea forza sapranno vincere tutti gli ostacoli. Era adunque una vera prova di forza il fare allora una tragedia, e Pietro Corneille il primo, che era

scrive, ma è contraria allo stesso esempio dei Greci, e ai veri principj dell'estetica. I soli confini legittimi dello spazio e della durata nelle finzioni drammatiche sono quelli che si ricercano all'unità dell'azione e di quella impressione estetica, che il lettore e lo spettatore riccvono da quelle ». Giob. Estet.

nato per stare come lo Shakspeare e come il contemporaneo Calderon, libero e sciolto da tutte quelle pedanterie, fu astretto mal suo grado a chinare il capo sotto il giogo. Quand'Egli scrisse il Cid, le regole non erano che sul nascere; poste in opera dal Mairet, sostenute dal d'Aubignac, erano però ancora mal comprese, mal definite; e il Cid (1) che rapì portentosamente gli spettatori, che fu tradotto in ogni lingua, e sbalordì tutto il mondo, sì che fè nascere il proverbio *bello come il Cid,* non conserva le unità che in apparenza, è assai lontano da ogni ristrettezza. Onde il Cardinale Richelieu invido di quella immensa gloria, colse il destro di censurarlo e farlo condannare dall'Accademia. Il Corneille invece di mostrarsi come avrìa dovuto indi-

(1) Il Corneille esordì, ovvero, con la commedia la Melita, scrisse dopo il Clitandro, la Vedova, la Galleria del Palazzo, la Servetta e la Piazza Reale, e la prima tragedia la Medea, ma tutte bisogna dire nonchè senza regole, senza studio; onde un vecchio segretario della Regina Maria lo ammonì, che ove egli così continuasse avrebbe effimera la gloria: imparate, gli disse, lo Spagnuolo, questa lingua è facile ed io stesso vi ajuterò; troverete negli autori di questa nazione argomenti, i quali trattati da un ingegno della tempra del vostro produrranno i massimi effetti. E così fu; diede il Corneille dopo quello studio il gran Cid, che lo rese immortale, e da cui incomincia la sua tragica carriera.

pendente e superiore a quelle baje, invece di dire col Balzac: il Cid ha piaciuto universalmente, e ciò basta per aver raggiunto il vero scopo della rappresentazione (1), volle difendersi e provare (ciò che non poteva) di essere la sua opera secondo le volute regole; e quasi come soprafatto non scrisse più in avvenire che col regolo e l'oriuolo, ristringendo il genio, torturandolo. Certo ch' ei raggiunse la meta, e nelle altre tragedie gli Orazj, il Cinna, il Poliutto, la morte di Pompeo, che sono le migliori sue, tutto è osservato minutamente; ma quale fra il Cid e queste è l' opera in cui il genio risplenda nel suo pieno fulgore? Il Cid senz'alcun dubbio, ove azione, varietà, fantasia. naturalezza, tutto è profuso a larghe mani. E qual contrasto di passioni sorprendente; qual situazione più interessante di veder gli amanti Don Rodrigo e Chimene essere astretti dall'amor filiale, dall' onor spagnuolo a vendicare alternamente il proprio padre, e frapporre insuperabili ostacoli all'imeneo! Qual dialogo naturale, spontaneo, vivace, che si rende poi impareggiabile nella contesa tra il Conte e Don Diego, perchè fosse più degno alla carica di Governatore! Tutto

(1) Il Boileau dicea ben a ragione:
En vain contre le Cid un ministre si ligue,
Tout Paris pour Chimène a des yeux de Rodrigue,
L'académie en corps a beau le censurer,
Le public rivolté s'obstine à l'admirer.

succede mirabilmente ; duelli , combattimenti senz' alcuna confusione. E se possiamo appuntare un poco che l' infanta sia un personaggio ozioso ; che sia inutile qualche scena ; l'amore di Chimene non efficace , nè ingenuo ; che lo scioglimento sappia pur troppo di commedia , cioè che il vincitore al duello sia lo sposo di Chimene, sono mende che non derivano dall' inosservanza di quelle regole, ma dal non essersi l'autore saputo allontanare in tutto dagli Spagnuoli che avea studiati, da Gulhem de Castro , da cui trasse l' argomento.

Ma leggete le altre sue tragedie sopra citate, e vedrete come il Cid prevale sempre; conciosiachè, se lo stile del Corneille migliorò per lo studio e l' esercizio e più puro divenne, però sotto quella influenza pedantesca perdè la vivacità, la naturalezza, ed enfatico si ridusse e declamatorio ; i dialoghi son più presto parlate, dalle quali (vizio comune ai Francesi tutti) chiaramente si scopre, che l'Autore ha sempre innanzi agli occhi più lo spettatore che l'in'eresse della favola ; non più quella feconda varietà ; gli argomenti, antichi a migliaja di secoli, meno interessanti. Onde è forza conchiudere, che per quantunque belle, grandi, piene di sublimi concetti, e degne figlie di quel sommo esse si fossero, non guadagnarono, anzi e perderono dell' arte eccessiva.

Quando il Corneille tocco avea così lo scopo dell' arte, determinato ciò che ancora era

vago; quando a poco a poco il rispetto, la venerazione per gli antichi erasi fatta idolatria; quando quelle regole il Boileau con bell'ordine e precisione esponeva nell'arte sua poetica, ecco comparire, presentarsi sulla scena il Racine. Il quale intento con assidua cura a non ismarrire nel cammino, studiò prima l'antichità, i poeti greci, freddo e posato sì che stava anco due anni a maturare il piano di una tragedia (1), vinse meglio quegli ostacoli, che il Corneille di caldo e fervente ingegno potè a stento superare; e procedendo più sicuro via col tempo lo veggiamo migliorare sempre, cosicchè a climax la tragedia di data posteriore è migliore della precedente. Non potremmo mai finire di lodare la regolarità dell'intreccio, la delicatezza e la tenera espressione degli affetti, il patetico, l'eleganza, la perfezione dello stile che in Racine ritroviamo sempre; pei quali costanti pregi ei si rese benemerito alla corte, amico ai grandi letterati, caro a tutti quei che nè gelosi nè partigiani nol cercarono di deprimere, di avvilire.

Ma non è perciò da credersi che alla gloria del Racine furon mezzo le regole. Avvegnachè egli trattando argomenti antichi, di greca data, dai tempi degli Dei falsi e bugiardi, oh come fu costretto snaturarli, ridurli diversi da quelli che trattarono Eschilo, So-

(1) M. Duviquet.

focle e lo stesso Euripide che fu propriamente il suo modello! Se mettiamo a confronto l'Ippolito del Racine con l'altro greco, troviamo esser quello un zerbinotto parigino, che fa all'amore con Aricia, mentre il greco con un carattere più dignitoso, più grande, vero greco, sprezza le donne tutte, odia la Dea Venere, ed Amore; essere la nutrice del francese riserbata, di fina educazione, vera francese, mentre quella di Euripide è semplice, schietta, risoluta per giovare in qualunque siasi modo alla sua Fedra; la Fedra francese non iscendere per decoro a vendicarsi come quella greca, la quale affogandosi disperata, lasciava uno scritto calunnioso contro Ippolito; troviamo insomma nel Racine una religione modificata, riformata, più ragionevole, e tali e tante convenienze che mal si addicono ai tempi greci. Nè però può dirsi che i personaggi non mantengano una certa elevatezza, colla quale il Racine li cercava avviciuare all'antichità; elevatezza è vero, cui non era chi non comprendesse, perocchè Luigi decimoquarto essendo il punto centrale da cui partire e a cui tornare doveano tutte cose, quegli che dovea dominare sì tutto, dar principio alle mode, alla musica, ai teatri, alle scienze, alle belle lettere, uno alla politica ed alla guerra; quegli che sentivasi d'ogni cosa, che distribuiva premj e lodi, incoraggiava, proteggeva come opprimeva, perseguitava chi ardisse

di sdegnare i suoi favori; essendo quindi il pensiero di tutti la corte, la dimanda di tutti: *che si fà che si dice alla corte?* fu abbastanza perchè dal nobile al plebeo non fosse in Francia chi non si piacesse all'elevate rappresentazioni tragiche del Racine. Intanto il Racine dall'un canto riformando gli argomenti, peccava contro la storica verità; dall'altro non potendo ridurli moderni, nazionali, se piaceva, però non si levava a quell'alto grado d'interesse, allo strepito, al fragore, che produsse il Cid; oltrechè perdeva l'originalità, si rendeva freddo traduttore (1) di quei gran-

(1) Comunque il Racine riuscisse qualche volta a superare il suo modello, però non poche volte ei lo traduceva, copiava e per non citare i molti passi, portiamo quello solo, in cui Fedra dichiara il suo amore alla nutrice. Euripide ».
Nutr. Ami o figlia, alcun uomo?
Fed. E chi mai nacque
Dell'Amazone?...
Nutr. Ippolito?...
Fed. Tu stessa
Lo dicesti, non io.
Racine
Œnone Aimez vous?
Phedre De l'amour j'ai toutes les fureurs.
Œn. Pour qui?...
Phed. Tu vas ouïr le comble des horreurs;
J'aime..... à ce nom fatal je tremble, je frissonne....
J'aime....
Œn. Qui?
Phed. Tu connais ce fils de l'Amazone,

di, cui sarebbe stato meglio imitare nello scrivere argomenti proprj, nazionali còm'essi fecero.

Nè altrimenti giovarono al Racine le altre volute restrizioni; perciocchè cui è dato fior di intelletto, ben s'avvede come per la mala interpetrata unità di azione ei si rese semplicissimo, scevro di accessorj, d'incidenti, dei quali caso che veniagli alcuno in mente era astretto torlo via, cancellarlo per l'altra più ristretta e male intesa unità di tempo; per l'unità di luogo ei fa spesso vederci i cubiti dell'azione le cui mani sono altrove, cosicchè dobbiamo contentarci di recite, di descrizioni (1), o vedere nello stesso luogo in un in-

Ce prince si long-temps par moi meme op-
Oœn. Hippolite? Grands dieux! (primé.
Phed. C'est toi qui l'as nommé.

(1) « Nous ne voyons en quelque sorte sur le théatre, que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu des scénes, nous avons des recits; au lieu de tableaux, des descriptions. Des graves personnages placés, comme le choeur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier: » Vraiment! mais conduisez-nous donc là bas. On s'y doit bien amuser. cela doit être beau a voir. « A quoi ils répondraient: » Il serait possible que cela vous amusât, on vous intéressât, mais ce n'est point là la question; nous sommes les gardiens de la dignité de la Melpomène française. « Voilà! » = Victor Hugo, Preface de Cromwell.

verosimile vestibolo in un'anticamera eroi che non dovrebbero tutti in quello presentarsi, e che l'autore ivi ridusse, come potè meglio. Il Racine, per finirla, perchè troppo attaccato alle maniere non diè libero volo al genio e sempre uguale, uniforme, inalterabile dà il medesimo linguaggio ai personaggi sieno donne, eroi, giovani, vecchi, sudditi, Re, matrone, nobili, ancelle, confidenti; i caratteri mantenne sempre al segno, nè risoluti li fè, nè veri e naturali, uccide l'immaginazione.

Ma che più ci dilunghiamo su questo punto? Val per mille la sola prova dell'Atalia. Questo capo d'opera, che di argomento sacro sta benissimo che conservi un'ideale ritraente le sublimi immagini della Bibbia; che sta benissimo che produca il coro, osservi le volute unità di tempo e luogo, e faccia rediviva la forma greca; questo capo d'opera, in cui l'autore inspirandosi nei propri sentimenti, librandosi sulle ali del suo spirito religioso acquistava una nuova forza, e le insipide galanterie, gl'inutili e viziosi episodj d'amore bandiva affatto; questo capo d'opera non piacque, fu sprezzato letto appena. E perchè? Perchè i Francesi senza addarsi dimostravano, che la forma greca non era più per loro, che tuttociò che non era per la comune intelligenza riusciva freddo.

Per lo che il Corneille e il Racine furono grandi, non per le tiranniche regole, ma per

avere, abbenchè incatenati, chiusi fra stretti vincoli, saputo mostrare il proprio genio, elevarsi; il Corneille e il Racine furono grandi, ma se invece di abusare del principio intellettivo si fossero moderati coll' altro, lo sarebbero stati vie maggiormente, non incorrendo nelle pecche sopradette.

Più tardi di questi due grandi tragici venne il Voltaire, che da natura sortiva un genio da poter sinanco superarli; ma irrequieto, impaziente arrivava a compire una tragedia in meno che un mese; non applicato a un solo genere di studj ora è filosofo, ora tragico, ora epico, ora politico; instabile, volubile, ora segue i Greci, or sen diparte; ora è pio, devoto, cristiano (l'Alzira e la Zaira), ora incredulo (il Maometto); onde non presenta la forbitezza e la correzione che hanno quelli due, è inverosimile tal volta nei mezzi, tal volta irregolare nell'andamento; vacillante, incerto nel sistema. Però non possiamo mai negargli giustizia per l'altezza di alcuni suoi concetti, pel patetico ch' egli esprime con viva forza, per la verità dei costumi, i quali tocca con migliori tinte dei predecessori, per aver prodotto sulla scena argomenti più moderni e con una certa varietà fin allora non ammessa. Il Voltaire non osò, è vero di attaccare le regole Aristoteliche, anzi le diceva indispensabili, ma credeva che le si potessero comprendere in senso più largo, e nell'Alzira, per

esempio, accumula gli avvenimenti, che han bisogno necessariamente più di ventiquattro ore; prende per luogo della scena la città di Lima in generale, e così lasciando permanente la decorazione ora siamo nel Palagio di D. Alvarez, ora in casa di Montezo, or nel carcere di Zamoro, ora in una piazza, e così via via in varj luoghi, senza che i personaggi si movessero dalla scena. Ed ecco in quante inverosomiglianze cadeano i sommi ingegni, che non ardivano ribellarsi alle pedanterie, ma che pure dal genio erano astretti a farne meno. Il Corneille nel Cid, il Voltaire nella Semiramide, nel Bruto, nell'Alzira peccarono contro alle regole; ma quegli si correggeva, questi credendo che poteasi dall'architetto rappresentare in un medesimo circuito una piazza, un tempio, un palagio, cadea, per fare una novità, nell'errore degli Spagnuoli, perciocchè altro era la scena greca, la quale grande, capace, potea veramente comprendere varj luoghi, sì che i personaggi potessero mutarsi dalla piazza nel tempio; altro la scena moderna, la quale ristrettissima non può a forza di pittura farci credere, che i personaggi senza muoversi sian passati in altro luogo.

Non è nostro intendimento formare un corso di letteratura drammatica, ma di osservare nelle varie scuole i due principj del bello, e di mostrarne i difetti, se trovasi l'uno so-

prabbondante all'altro. Or non essendo il Voltaire quegli che li moderava, l'impastava, il quale se per poco allontanavasi dal rigore aristotelico, del resto non può dirsi diverso dalla forma del Racine e del Corneille, passiamo a dire qualche cosa sulla scuola italiana, sicuri che se il lettore fu paziente a seguitarci fin qui, non avrà discaro il trattenersi altro poco per parlar della patria nostra.

X.

Però riandando la nostra Storia letteraria si spezza il cuore, ci duole l'animo nell'osservare come Italia la Regina, la legislatrice di tutte le nazioni su di ogni ramo, non avrà da offerire in quanto a dramma che scarsissimo frutto, e questo stesso non proprio, non originale, ma effettuito per istraniera influenza. Se torniamo ai primi tempi, al secolo d'oro, scarsissima o nessuna messe: non abbiamo da contrapporre ai Greci nè un solo dramma, nè un frammento; non sappiamo esservi stato alcuno sì famoso, sì grande. Le sole tragedie esistenti attribuite a Lucio Ennio Seneca, oh Dio quanto lungi da quelle di Sofocle, di Eschilo, di Euripide! quanto inferiori! (1)

(1) Contiene il Seneca fuoco e vivacità, qualche volta bei pensieri, buone massime, dei versi eccellenti, ma del resto le sue tragedie non sono

I Romani popolo feroce e superbo, oriundo da ladri e fuorbanditi s'eran gloriati sempre di stragi, violenze, rapine, guerre; avean riposto tutto il vanto nella forza del braccio, e la forza della mente sprezzavano; e non si scossero dal profondo letargo in cui giacevano, se non quando fatti signori del mondo, possederono la Magna Grecia, la Sicilia, la Grecia (1). Vergognarono i conquistatori di essere sì lontani dal sapere dei vinti, e cominciarono a dirizzarsi, ad istruirsi; studiarono, impararono tutto quanto possedevano le vinte nazioni, ed ebbero a poco a poco eccellenti scrittori, sommi poeti. Però non ebbero drammatici sommi, perchè il dramma, quando Roma apriva gli occhi alla luce, era già caduto, degenerato in Grecia ed altrove;

che un ammasso di descrizioni lunghissime, di declamazioni, di sentenze filosofiche e morali proprie della setta stoica, della quale gli eroi sono i proseliti esagerati, insopportabili: nessun ordine o aspettazione, nessun contrasto di affetti o varietà di caratteri, ma uno stile gonfio, ampolloso pieno di arguzie, e antitesi.

(1) « Post autem, auditis oratoribus Græcis, cognitisque eorum literis, adhibitisque doctoribus, incredibili quodam nostri homines dicendi studio flagraverunt. Excitabat eos magnitudo et varietas, multitudoque in omni genere causarum, ut ad eam doctrinam, quam suo quisque studio assecutus esset, adjungeretur usus frequens, qui omnium magistrorum præcepta superaret. Cic. de Orat. Lib. 1. § 4.

perchè il dramma vuole essere, ripeto sempre, libero, nazionale, adatto ai tempi; ed in Roma tutto il vanto, la gloria era nel tradurre per il primo, tutta l'originalità nella traduzione più libera dei drammi greci, cambiando un poco la disposizione e i personaggi (1). Il dramma vuol godere dell' aura popolare, ed in Roma si sprezzavano i commedianti, gli attori (2), siccome infami che per vil pagamento fingevano affetti, siccome quelli, credo meglio. che ricordavano gli antichi istrioni, i quai venuti dall'Etruria, saltatori e ballerini, poi rozzi verseggiatori ed ignoranti, furono i primi a sollazzare i Romani, ch'erano allora più rozzi e più ignoranti di loro: onde Roma

(1) Ciò chiaramente può osservarsi nei migliori comici Plauto e Terenzio. i quali non vergognavano di confessare il plagio. Dice Plauto nella Casina:

Comædiæ nomen dare vobis volo.
Clerumenæ vocatur hæc comædia
Græce, Latine Sortientes. Diphilus
Hanc Græce scripsit, post id rursum denuo
Latine Plautus cum Latranti nomine,

Dice Terenzio nell'Heautontimorumeni:

Ex integra Græca integram comædiam
Hodie sum acturus Heautontimorumenon:
Duplex quæ ex argumento facta est simplici.

(2) Dicea Cicerone parlando dell' amico suo Roscio « Etenim cum artifex ejusmodi sit, ut solus dignus videatur, qui in scena spectetur; tum vir ejusmodi est, ut solus dignus videatur qui non accedat ».

incivilita vergognava ricordare Roma incivile, non considerando qual corresse differenza fra gli antichi istrioni e gli attori del secolo d'Oro.

Il dramma vuol essere protetto, garentito dalle leggi, animato, e non oppresso, avvilito; ed in Roma i commedianti veniano esclusi dalle prerogative civili, non erano registrati nelle tribù, non poteano negli eserciti servire; in Roma i drammatici autori non poteano scrivere francamente, liberamente, non erano incoraggiati, premiati siccome in Grecia. Come adunque pretendere che fra tanti ceppi e contrarietà il latino dramma si elevasse al sublime grado ove i Greci il portarono?

Col Seneca intanto la decadenza comincia, dopo il Seneca la decadenza è compiuta; e tutte le belle lettere son distrutte, annientate, perciocchè non piace alla tirannia che potesse qualcheduno a indelebili caratteri scolpire i vizj di essa ed i delitti; Tiberio, Caligola, Claudio, Nerone, Domiziano misero tutto a soqquadro, a rovina; nè valsero a riparare tanto danno un Trajano, un Antonino, un Marco Aurelio, i quali se ritornarono in qualche modo lo studio dei Greci, inasprirono dall'altro canto con la persecuzione dei cristiani la piaga assai profonda e già incurabile. Poco stante si aggiunse a tanto male l'anarchia militare, che capricciosa e rapace abbatteva gl'Imperadori, e l'innalzava; si aggiunse la universa depravazione dei costumi,

la trasportazione della sede imperiale a Bisanzio, e quindi la divisione dell'impero in due parti; ed ahi! quante sciagure, quanti mali in un tempo! par che il cielo abbia tutte scatenate le potenze infernali per riempire di miserie questa terra infelice! si aggiunse la discesa delle barbariche torme, le quali, siccome un fiume che tutto abbatte passando, portarono ovunque devastazione, ruina. Unni, Visigoti, Alani. Longobardi si urtano, si battono per fissar la dimora, si predano, si rapiscono a vicenda, manomettono tutto l'utile e il bello dai Romani lasciato, e senza legge e senza fede ogni sorta di delitto commettono. Tutto è Caos, confusione, spavento. E dove più quella Roma, quell'Italia colta e felice? Oh come mutata! Squallida, semiviva, ostello di dolore giace serva ed avvinta sotto i piedi dei barbari fatta barbara anch'essa! Ha perduto per sempre la sua unione con la forza e il dominio; ha corrotto la bella lingua, ed è vana la speranza che più ritorni all'avita grandezza. E quando più tardi dei piccoli stati si formano, rinascono delle leggi e dei governi, allor cominciano le intestine guerre, il fratello allora uccide il fratello, il figlio il padre, il padre il figlio: i Guelfi e i Ghibellini sono due mostri feroci, che si azzuffano furiosamente. si battono, ed or l'uno ora l'altro è di sopra, senza che l'uno potesse l'altro annientare.

Ma dunque Italia resterà fra dense tenebre? Sgraziatamente in quanto al dramma la luce non verrà che troppo tardi; perocchè il dramma non si genera fra la solitudine e lo studio particolare, come possono meglio le scienze o qualche altro ramo di letteratura; ma nato ed accresciuto fra il popolo vive di applausi, d'incoraggiamenti, di premj, non respira che sotto la libera protezione del governo. Cessarono, è vero, le guerre intestine, ma questi altri elementi mancavano; onde i Misteri d'Italia non si tramutavano in tragedia, non si elevavano sì tosto che in Inghilterra, Spagna e Francia. Sorsero di quando in quando degl'ingegni, i quali facevano tentativi di sollevare il dramma dall'obbiettezza in cui stava: l'Alemanni, lo Speroni, il Giraldi, l'Anguillara, il Corso, il Cavallerino, l'Asinari, il Pomponio, Torquato Tasso, lo Sforza Pallavicino, il Delfino, il Pompei, il Varano e qualche altro scrissero tragedie, ma che sono traduzioni. o cattive imitazioni delle tragedie greche. Scrisse indi a poco il Maffei la sua Merope, che levava gran rumore in Italia, e la quale veramente ha positivi pregi: ma il Maffei non continuava nella carriera, non lasciò perfezionarsi dallo studio e l'esercizio; e i difetti quindi ch'egli avria schivati in altre sue tragedie cel fanno considerare sgraziatamente siccome quegli che tentava il guado

con gran successo, ma non andava più in là, restava al primo passo (1).

Del Metastasio non parleremo, che melodrammatico non ha luogo in questo discorso, siccome nè i Comici il Macchiavelli, l'Aretino, la Porta, il Goldoni, il Gozzi. Laonde il solo tragico che con la prepotente forza del genio superava tutti gli ostacoli è l'Alfieri, che dando una forte mano alla tragedia la sollevava dall'imo, e in alto saggio la collocava: è l'Alfieri, che pieno di grandi meriti non teme affatto l'altezza dei Greci, dello Shakspeare, degli Spagnuoli, e dei Francesi.

Ma è inutile qui trattenerci sul merito di chi universalmente è omai conosciuto per impareggiabile; soltanto è da osservarsi, s'egli sia il modello da noi ricercato, s'egli unisca, combini i due principj del bello. Ciò che dobbiamo di mal cuore negargli; perocchè lo Alfieri intese a nobilitare la tragedia da così vile ed infima quale era; a invigorirla da così debole, a spogliarla di ogni schiavitù; a renderla libera franca istruttiva: ma che si potesse altra forma adottare da quella dello Stagirita usata dagli antichi, rinnovata dai Francesi,

(1) La Merope del Maffei animata nell'intreccio, con belle scene commoventi risente però qualche volta di debolezza nel dialogo, non può tutte scusare le irregolarità, per cui il Voltaire sotto nome di Monsignor La Lindelle le gridava la croce addosso.

seguita per due secoli dagl' Italiani, ei non pensò mai, non credè. Anzi più rigido, più severo nelle regole (senza che perciò sfuggisse il male da esse proveniente (1)) tolse ogni varietà, ogni menomo cambiamento, ogni accessorio che nei francesi, abbenchè scarsamente, pur ritroviamo; il numero dei personaggi ristrinse, e la tragedia ridusse quasi scheletro sì semplice, sì povera, sì nuda che mal si sarebbe retta in piedi, se dalla forza dei concetti, dai sublimi slanci del genio non sostentata. Il principio intellettivo prevale troppo. L'Alfieri, alma grande sdegnosa, vergognando di abbassarsi ai suoi tempi plagiari, adulatori, vili, deboli, neghittosi, occupato perennemente dall'idea politica, dalla brama di voler risorta una, forte e libera la povera

(1) Per l' unità di luogo facea l' Alfieri succedere tutta quanta l' azione in una regia in generale, e così, non volendo, ei peccava contro quella unità, perchè non può essere mai nel Filippo p. e. che Carlo al quinto atto si trovi chiuso prigione nella stessa stanza ove pocanzi lo vedemmo ragionar di amore con Isabella, ove Filippo parlava di vendetta per l' offeso suo onore. Carlo è in carcere, e tanto vero che dice: *La ferrea porta si disserra*, e si sorprende alla visita d' Isabella: *Regina tu? chi ti fu scorta?* Dunque il luogo è cambiato, nè perchè si appartenga alla reggia possiamo lasciare di ripetere ciò che dissimo pel Voltaire, di non essere ammisibile un luogo vago indeterminato.

Italia, trasportavasi colla mente in tempi ideali, e scrisse e dipinse eroi proprî di questi tempi ideali, fè personaggi che non ponno dirsi antichi nè moderni, che astratti nulla hanno di corrispondente in natura. Intento sempre al suo scopo, al fine suo, badava poco alle circostanze, agli usi, ai varj modi dei tempi che descrivea; onde metteva poca graduazione fra i diversi caratteri, i quali anzi quasi uniformi sono partecipanti tutti la natura dell'autore, violenti, sdegnosi, terribili, incapaci di delicate e dolci passioni.

Corrispondente ai caratteri ei formava uno stile forte è vero, ma duro, qualche volta senza armonia, spoglio di qualunque fiore, eguale in bocca di tutti, credendo che solo questo fosse lo stile adatto alla tragedia; ciò che venia smentito dal gran poeta Vincenzo Monti, il quale adoprava nella tragedia uno stile forte, ma elegante insieme, appassionato, naturale, dettato dal cuore, sì che potè fare occupare un altro posto all'Aristodemo, che alfin dei conti non è una tragedia, ma un delirio, un lamento di un uccisor della propria figlia lacerato dai rimorsi.

Non si voglia credere che io faccia eco alle ingiuste accuse dello Schlegel, che ignaro forse della nostra lingua non guardò che solo il triste lato del nostro tragico, e contra il quale ha potentemente risposto il Gherardini; io non fo che ripetere ciò che molti dei nostri scrittori appassionati all'Alfieri han-

no pure confessato (1); io non fo che avvertire di rompersi finalmente il diaccio; che bi-

(1) Il Capacelli, il Casalbigi, il Cesarotti, lo Andres e cento altri non lasciano di avvertire chi l'uno chi l'altro difetto. Il Cantù però ne dà nella sua storia universale un severo giudizio, dicendo: « Vittorio Alfieri d'Asti aristocratico appassionato della libertà, quale allora si predicava, cioè astratta, non avea letto che Francesi: eppure li sprezza; sprezza Rousseau, benchè lo imiti e copii; sprezza i predecessori; sprezza l'Italia; sprezza i filosofi e gl'increduli non meno che i devoti e gl'ignoranti; sprezza la nobiltà donde usciva, e la plebe da cui abborriva; sprezza il pubblico. Ogni passione in lui si converte in rabbia, rabbia di studio, rabbia di libertà, rabbia di amore; e dal disprezzo e dalla bile attinse un'energia così opposta alla fiacchezza laudativa del suo tempo, che parve originalità. Perche si andava in solluchero alla soavità del Metastasio, egli si fè aspro, epigrammatico; soppresse gli articoli; spogliò la lingua d'ogni leggiadria, il verso di ogni armonia. Protesta non conoscere i capolavori Francesi, mentre è affatto Francese nella forma, nel cercare la purezza con pericolo di monotonia, nel frenare la immaginazione da ogni spirito romantico, nel far retoriche le passioni: se non che invece della monarchia, egli idolatra la repubblica.

« Ben crederò non conoscesse nè gli Spagnuoli, nè i due grandi suoi contemporanei tedeschi, e appena Shakspeare dalla cattiva traduzione francese cui ammirò, e dimenticò per restare *originale:* solo tardi studiò il greco per

sogna calcare altra via se vogliamo giugnere ad una certa mediocrità. Sì, persuadia-

vedere i classici nell'Originale. Dai quali però quanto scostossi! quanto dalla loro è diversa la sua semplicità! Lo stile dei Greci è ingenuo, il suo tutt'arte; per essi l'azione è il mezzo onde ritrarre i caratteri e i costumi, per lui è il fine; mancano anch'essi d'intreccio, ma vi suppliscono colla varietà degli sviluppi accessorj, e colla ricchezza delle particolarità. Il suo dialogo ha tutt'altro che il facile movimento, e l'abbandono somigliante alla natura, come nei Greci; cerchi personaggi reali, e trovi sempre l'autore.

« Pace, o maestri: parlo di un sommo, con cui non fanno mestieri le timide formole, dovute alla venerabile mediocrità.

« Tre volte egli variò maniera; segno che non avea ben divisata la sua via, ma per lui il merito sta nell'adempiere a tutte le regole, non nel far della tragedia la rappresentazione di un tempo, o del processo di una passione; e sull'arte si arrestano i giudizj che ne dà sì egli, sì qualche critico. *Il parere* che egli stese sulle diciannove sue prime tragedie, sotto aria superba, è la più umile confessione. Le sue riforme riduce a negativa, vantando che non pose personaggi in ascolto, non ombre visibili, non tuoni e lampi, o agnizioni per mezzo di viglietti, di croci, di spade, non gli altri *mezzucci* soliti. « Chi ha osservato l'ossatura d'una delle mie tragedie (dic'egli), le ha osservate quasi tutte ».. . .

« Infatti le ridusse a scheletro; non mai dipingere, non mai divagare per amor di bellezza dalla rigida unità di azione, per la quale egli

moci una volta, e tiriamo la benda che ci chiude gli occhi dell'intelletto. L'Alfieri è

non intendeva la convergenza dei sentimenti moltiplici. Posto il fine ei vi cammina rigido, senza accogliere un fiore per via: e di qui la novità sua consistente nell'allontanare gli accessorj della tragedia francese. nulla surrogandovi però.

« I confidenti e gli attori secondarj operanti per devozione verso i loro principali, anzichè per sentimento proprio, e scoloriti perchè riflesso altrui, ei gli sbandì; ma i personaggi suoi fanno le loro confidenze al pubblico. Ridotti a sì pochi, levato ogni episodio, sono costretti alla verbosità. ad analizzare sè stessi, e rivelare i proprj sentimenti anche i più dissimulatori.

« Troppo poco educato per addentrarsi nei tempi e riprodurli; troppo fiero e rigido per potersi piegare all'indole dei tempi e degli uomini, alle metamorfosi necessarie al poeta drammatico, rifà gli avvenimenti e i personaggi al modo suo, e uniformamente, sopra astrazione e senza gradazione. L'interesse non ispirato se non dalla lotta come può fermarsi su quella Rosmunda, cui non arresta delitto o turpitudine nessuna nelle sue fiere passioni? Nello scopo allora volgare di vilipendere i Papi, le declamazioni della *Congiura dei Pazzi* dicono troppo meno che la nuda storia di quel fatto. Come la sua scena è indeterminata a segno da crederla ora piazza comune, ora gabinetto recondito; così generiche sono le tinte, nè Cosmo . varia da Creonte; nè la Pazzi dall' Antigone, o da Micol. Nerone che, secondo Tacito, parea creato per nascondere l'odio sotto il velo delle carezze, in lui è minaccioso sempre e furibondo. La concisione stessa è

grande, inarrivabile, ma se ci ostiniamo ancora a seguitarlo, se dei suoi difetti ci fare-

un' altra infedeltà esprimendosi con essa tanto il taciturno Filippo Secondo quanto il garrulo Seneca.

« Come è poi orribile il mondo ch' egli dipinge! catastrofi sempre spaventose; tiranni che l'inferno non ha i peggiori; ribaldi che tali si professano.

« Solo la fatalità, cioè la punizione irresistibile d'un Dio, può rendere tollerabile sulla scena Greca alcuni fatti ributtanti alla moderna, come una fanciulla invaghita del proprio padre. Quanto alla tragedia romana, sebbene nella *Virginia* e nei *Bruti* abbia usato introdurre il popolo, dovette ricorrere a passioni personali ed esagerate, per destare quell' interesse, che non conosceva nel pubblico movimento. Quel confessarsi inetto ai soggetti moderni ritorna alla necessità che in questi v'è di particolareggiare ed uscire da quella generalità che negli antichi permette la lontananza. *Il Saul* forse è il suo Capolavoro, perchè non isdegnò scendere a particolarità tutte speciali di quel popolo.

« Ma all'Alfieri dovrà sapersi grado d'avere perpetuamente parlato d'Italia, ajutando a tenerne vivo il nome almeno, quando ogni altra cosa era perita, e d'aver voluto fare la tragedia ispiratrice di magnanimi sentimenti. Se non che sprezzando il suo secolo, ricorse al passato, e fomentò gli astj che non sono mai fecondi, senza conoscere i progressi nè i bisogni della società moderna; non fa amare la libertà, ma esecrare la servitù: inaridisce ogni sensibilità, tranne l' abbominio pei tiranni, sui quali, sdegnando il po-

mo una regola, miseri a noi, resteremo eternamente in *statu quo,* non potremo smentire la taccia lanciataci dai forastieri, *Che gl' Italiani non abbiano genio drammatico.*

Chi nega l' alto merito dell' immortale Dante, che creava il bello stile italiano? ma chi vorrebbe perciò smentire le varie sue pecche, ed usare tutte le sue cattive espressioni, i suoi modi, le voci sue? Che non dissimo della grandezza di Eschilo creatore della tragedia? ma chi pure negava i suoi difetti? forse i suoi successori non portarono delle novità, non cercarono di migliorare la forma? È solito ai genj non toccare la perfezione in tutte le parti; eccellono, ma perchè non badano alle medie proporzionali, perchè preso di mira un punto a quello tendono sempre; toccano gli estremi, lasciano incompito tutto quanto il resto; ond'è che lo Shakspeare non pensando che a dipingere la natura così corrotta come a suoi tempi, non pensando che a sollazzare il popolo, si curò poco o punto della parte morale, non ebbe a cuore l'istruzione di quel popolo, e dell' ideale fece a meno; ond'è che l'Alfieri, il contrario opposto, abborrendo la corrotta natura ed effeminata dei suoi tempi, non badando troppo al sollazzo

polo, concentra l'attenzione. Così diede all'Italia un teatro nuovo, ma non originale » — Stor. Univer. Epoc. XVII. Vol. XVIII. n. 796.

quanto all'ideale, come egli avria voluto gli uomini, dimenticò scrivendo natura e popolo, e non ritrasse, ma creò.

XI.

Adunque l'Alfieri ha l'eccesso del principio intellettivo, come lo Shakspeare quello del sensitivo; bisogna avvicinar questi due autori così opposti, mitigare i due estremi, riunirli, e vedremo allora sorgere la scuola, il modello che ricerchiamo, allor distrutta l'eterna guerra di romanticismo e classicismo, i quali stretti finalmente in bel connubio si daranno la mano per ajutarsi scambievolmente. Se si fosse ben guardato in fondo alla cosa, se si fosse considerato il romanticismo e il classicismo essere parti che riunite insieme compongono un tutto, non sarebbero sorte certamente le due contrarie scuole; non sarebbero venute in campo tante dispute letterarie. Così è: il romanticismo e il classicismo sono in carne e in ossa i due principj del bello, l'uno il sensitivo, l'intellettivo l'altro; e a provarlo non fa uopo di molti argomenti; perciocchè se riunite le larghe e varie loro difinizioni, che risulta, se non essere il primo lo scrivere opere, che contengano pitture vive del cuore umano, varietà, realtà, idee concrete? e l'altro lo scrivere opere che non iscendano fino all'uomo, all'individuo, ma si

mantengano sul generale, sull'astratto, sul semplice e puro ideale? L'erronea difinizione che il classicismo significa l'arte antica, o quella che tratti cose antiche e il romanticismo l'arte di scrivere cose moderne (1) non da altro nasceva, che l'antica poesia quasi tutta uniforme ispirandosi da quella religione

(1) Dice Giambattista Niccolini: « Se il così detto romanticismo altro non è, e non può essere che l'arte di scrivere opere le quali, convenienti alle passioni, alle credenze e agli usi dei tempi nei quali vive l'autore, arrechino utilità e diletto, furono romantici i Greci e i Latini, lo furono quei tre sommi, dai quali incomincia la nostra letteratura. Lo son pure i Tedeschi, benchè l'amor di sistema non di rado gli spinga alla maggiore dell'affettazione ch'è quella del naturale » — Se così fosse nulla vi sarebbe di speciale e di certo (sia col buon permesso del Niccolini) nel romanticismo e nel classicismo, mentre chi è che non ne veda l'intrinsica differenza? « L'ispirazione degli Antichi (dice lo Schlegel) era semplice, chiara, e simile alla natura nelle opere sue più perfette. Il genere romantico nel suo medesimo disordine è tuttavia più vicino al segreto dell'universo, poichè l'intelletto non può mai afferrare che una parte della verità, dove che il sentimento abbracciando tutto penetra egli solo nel mistero della natura » — Ed ecco una distinzione intrinseca dei due generi; e dice Cesare Cantù: « I classicisti dipingono l'umanità in generale ed in astratto. I novatori (i romantici) vollero la verità viva dell'individuo » — St. Univ.

simbolica, ideale, usò, come abbiam veduto, il principio intellettivo: e la poesia moderna avendo l' uomo per la santa religione di Cristo non astratta, non ideale, ma positiva, parlante al cuore, conosciuto le proprie tendenze, gli affetti, la natura, la verità del proprio essere, e la realtà di tutto quanto lo circonda, usò il principio sensitivo Adunque il classicismo nacque prima; il romanticismo, il cui nome infatti vien da quello di lingua romanza, nacque dopo; ma ciò non toglie, che il romanticismo, se non pel nome, avesse potuto anche esistere anticamente, come esiste oggi giorno il classicismo. Euripide può dirsi romantico.

Il fatto della precedenza non cangia a pezza la natura, l' essenza della cosa. Il perchè l'Alfieri non sarà mai romantico, scriva il Filippo o la congiura dei Pazzi: non sarà mai classico lo Shakspeare tratti il Timone di Atene, o Troilo e Cressida; ma saranno classici quegli antichi o moderni, nei quali prevalse il principio intellettivo: Eschilo, Sofocle, i Latini, il Racine; saran romantici gli altri, nei quali il principio sensitivo prevalse. Ed avete veduto infatti siccome quelli che siano della stessa scuola o principio incorrano nei consimili difetti.

XII.

Ma quale è il mezzo di riunir questi due estremi, queste due scuole che sembrano opposte l' una all'altra ?

Dopo quanto si è spiegato in questo discorso, riesce facile a chiunque di scoprire qual è il mezzo. Il bello dee contenere indispensabilmente tutti i due principj: la varietà non può stare senza unità, chè sarebbe sconsonanza ; l' unità non senza quella , chè sarebbe morta uniformità. Tutta l' arte sta adunque, che il principio sensitivo (il romanticismo) sia moderato dall'intellettivo (il classicismo), o viceversa.

Il dramma siccome la pittura dipinge la vita umana. Or se in un quadro che dee rappresentare un fatto, un' azione, poneste innumerevoli figure, giovani, vecchi, donne, fanciulli, belli, e deformi, tutti disparati, senza scopo, senza fine, senza unità: ed al contrario se tutti i personaggi dipingeste, che siano ugualmente di una bellezza sopranaturale, di un' aria, d' un' espressione , d' una situazione, d' un interesse; nell' un caso e nell'altro che avreste fatto se non una informe , cattiva , cattivissima pittura? Perciocchè sarebbe allora di grande effetto la cosa, quando l'occhio divagando tra varj oggetti e non stanco dell' uniformità, pure nulla ritrovi che sia

superfluo al tutto insieme. Onde in un fatto che rappresenti il martirio di una Santa, per esempio, diverse fattezze denno osservarsi, diverse situazioni; leggersi a chiare note i diversi sentimenti dei personaggi: e il tiranno esprima la sua piena soddisfazione nel veder soffrire la innocente, i carnefici la fredda loro ferocia; godano i settarj, piangano i seguaci della martire; e perchè più non siamo ai tempi greci (1), siano tutti questi personaggi veri, naturali; siano brutti in volto come nel morale i carnefici (chè il brutto estetico ha pure parte per rendere maggiore effetto nel contrasto); tutto pel vestire, per gli usi sia corrispondente ai tempi che a memoria richiamiamo. Ma fuori i personaggi inutili ed estranei all'azione; il deforme che ributti, e faccia schifo non ha luogo; la santa rifulga per la sua bellezza; la sua pazienza ci rapisca, c'innamori, e assorbendo, unificando tanta varietà che è nel quadro, ci tra-

(1) Le fasi che abbiam veduto nel dramma non è che pure non le abbia sofferte la pittura, la quale ai tempi greci partecipando delle idee mitologiche e dei simboli del classicismo nazionale si tenne classica, ideale, dipingendo quei tipi convenzionali; poi quando venne il cristianesimo dirigendosi al cuore, dipinse gli uomini con le proprie debolezze, ed imperfezioni, e fu naturale romantica, avendo perciò nell'un caso e nell'altro i vizj figli dell'eccessivo principio.

sporti all' ideale al di là di quanto cade sotto i nostri sensi, alla grandezza, alla potenza della religione nel trionfo del martirio.

Ora quanto si è potuto dire per la pittura, lo si deve a mille doppi per la tragedia, pittura animata, le cui figure non hanno duopo delle varie tinte per mostrare la varia espressione. E poichè la tragedia, più che non puote la pittura, è facile a mostrare molta azione, metteranno in opera i Settarj tutta la possa loro e fisica e morale per opprimere la innocente, useranno le frodi, gl' inganni e che più sanno; combatteranno cogli avversarj; e così dopo varj incidenti l'azione procederà piena, dubbia, sospesa, sempre calda sino all' esito. E siccome nel quadro saran migliori i personaggi quanto più naturali; nel dramma saranno di maggiore effetto, quanto più si mostreranno con caratteri veri non astratti, non migliori di quelli istessi che Dio faceva in natura; e il più bel contrasto regni del triste e del buono, del vile e del magnanimo, dell' infimo e del nobile, e via dicendo quello che più volte abbiamo ripetuto in questo discorso. Così gli spettatori da questa realtà di cosa (non essendovi chi non comprenda la natura) saranno tratti insensibilmente dove la maestra mano dell' autore vorrà ridurli, al fine, allo scopo proposto, al soddisfo del sentimento estetico unito a quello del bene, del vero, tre fratelli compagni. Per lo chè, provan-

do il massimo diletto, si avrà un senso d'orrore per i malvagi, d'amore per i buoni: un odio al tiranno, un' ammirazione per la bella martire, un desiderio vivo di imitar quella virtù trionfatrice di tutte le possibili contrarietà. — Ecco adunque come dal reale dee passarsi all'ideale: ecco riuniti i due principj del bello, il romanticismo e il classicismo, l'uno presentando la fantasia, di cui abbisogna ogni poetica invenzione, l'altro dando la misura, l'arte.

XIII.

Che più ci resta a dire?

Se non che se la tragedia debba essere in versi o in prosa; quistione ridicola, che mi sembra uguale a quella se la pittura debba essere a colori, o se in versi la poesia; ma quistione che pure non è nuova, e che forse alcuno vorrebbe ora mettersi innanzi, dopo aver noi detto che il dramma debba essere naturale, simile alla realtà della vita umana di cui è pittura. Sì, e lo ripeto il dramma deve essere naturale, ma non perciò dee mai uscir fuori dalla sfera della poesia. perchè essendo da tutti i lati ove il guardiate una poetica invenzione, e non una storia, o un pezzo di filosofia o di morale, nacque in versi, crebbe in versi, e fino a tanto che il genio poetico non venga meno, durerà in versi; tolto che non si voglia

come Monsieur de Fenelon del poema fare una prosa. Noi qui abbiamo discorso come intendiamo che sia questo genere di poesia, ma non accennammo alla prosa, convinti che la finzione non sarà mai realtade, l'arte non mai natura; onde non può pretendersi, dice Victor Hugo, che il Cid di Corneille parli in Ispagnuolo, che il Cid fosse quello in carne in ossa, e non un attore.

E cosa è poesia? Il linguaggio diretto al cuore, linguaggio a chi più a chi meno naturale in tutti, e dal quale tutti restiam commossi, dilettati, spinti alle grandi azioni, più che non si puote da una fredda prosa. Per qual ragione adunque dovrìa escludersi dal dramma tutto ciò che può renderlo migliore, più efficace? Bensì dobbiam curare perchè la drammatica poesia sia adattata alla forma stessa del dramma, che partecipi cioè dei due principj sensitivo ed intellettivo. Il perchè il verso non sia monotono, uniforme, ma vero, naturale quanto più possibile, spoglio di ricercatezze, d'affettazioni, franco, disinvolto, facile all'intelligenza universale di un pubblico, che di donne si compone e d'uomini di ogni ceto; adattato ai personaggi, adattato a che si esprime, e quindi ora lirico, ora epico, ora drammatico. Bisogna spassionatamente confessare che in Italia, ove a preferenza delle altre nazioni si ha un verso che si sostiene come i versi greci ed i latini, senza rima, sfugge la

cantilena, ed è fatto apposta per la cosa , in Italia si manca di un perfetto modello di poesia drammatica.

Tornando a bomba alcun potrebbe ripeterci, che ad onta di tutti questi bei precetti si son veduti drammi in prosa e di effetto non lieve. Non v'ha dubbio; ma questi drammi sono spesso i *quadri di famiglia* , e non la tragedia propriamente. Comechè dicendo dramma dovria essere, qualunque fosse la sua natura, in versi sempre, pure questi quadri che sono non altrimenti che il disegno, il quale senza colori ma con sole linee ed ombre contiene in germe la pittura stessa, arbitrano, e si permettono molte cose ; perocchè di grado inferiore alla tragedia dipingono *la vita giornaliera degli uomini di mezzo stato* (1). Gli accidenti straordinarj ne sono esclusi, il movimento non è quel grande della tragedia, la quale non si attiene a presentare una sola famiglia, ma mette innanzi allo spettatore , anche per via di un fatto che sembri particolare e non è tale per le conseguenze, tutto un popolo una nazione. Se poi sonosi anco, vedute e si vogliono scrivere in prosa le tragedie, ciò non significa che debba essere necessariamente così: la via più facile è la più vicina alla corruzione; avvegnachè tanti, pei cui denti non è la tragedia, allettati dal co-

(1) A. W. Schlegel.

modo della prosa scriveranno pure, e a monte bellezza e perfezione: addio tragedia.

XIV.

Riepilogando adunque: Sia il dramma vero, naturale; variato, adatto ai tempi e alla nazione (1), ma diretto sempre a un fine, il quale non può, non deve essere che buono, cioè quello di migliorare dilettando, di correggere il popolo, senza che pure ei se ne avvegga, dalla falsa educazione, dalle cattive usanze; di ridurlo alla via diritta, a cui ne porta non volendo il sentimento estetico, che spingendoci alla contemplazione di un bello infinito non va disgiunto, come abbiam veduto, dal vero e dal buono. Si faccia a meno delle unità di tempo e luogo, ma non sì da urtare la mente dello spettatore, riducèndolo, come fanno il Lopez e il Calderon, dall'Europa in America, e poi di nuovo in Europa, mostrando un personaggio in tutti gli stadj della vita, nascere, crescere, invecchiare sul teatro. Lo spettatore adunque sia la bussola del poeta,

(1) Arriva a dire Ugo Foscolo: « Chiunque scrittore intende imprimere moto ad un popolo, deve al suo primo apparire occupare il posto nel seggio principale, mostrandosi concorde alle passioni, agli orrori, e alle opinioni, o siano religiose o politiche, dei suoi contemporanei ». Disc. intorno la Gerusalemme Liberata del Tasso.

senza che però si travegga dal dramma; e quando si è riusciti con la unione dei due principj a commuovere, a riempire di entusiasmo gli spettatori, quello è il dramma ben fatto, che quanto bello alla rappresentazione, lo sarà altrettanto sul tavolino dei dotti. Perocchè per piacere al pubblico, che di tutti ceti si compone, il dramma non pertanto dee cadere in triviali bassezze, in isconcezze proprie della gente perduta fra l'ignoranza, e il vizio. Il teatro è per la buona società, di cui non fa parte la triste, vile e corrotta ciurmaglia, negata assolutamente ad ogni miglioramento.

Ma troppo ormai ci prolungammo, e forse alcuno vorrà dirci che inutilmente, per ridire cose viete, cose già messe in opera da molti tragici moderni. Ci saprebbe a dir vero troppo amaro il rimprovero, perchè se non dissimo cose del tutto nuove, ci si voglia saper grado almeno di averle chiarite, definite, messe in ordine. Che poi i tragici moderni abbiano indovinata la meta, un pò di pazienza ancora, e staremo ad osservarlo brevemente.

Se volgiamo un guardo ai moderni inglesi, nessuno ci si offre che abbia nemmen pensato a questa combinazione dei due principj. Lord Byron che scrisse Marino Faliero, i due Foscari, Caino, il Werner e qualche altro dramma, non può dirsi tragico diverso dalla

scuola classica, nè grande da meritare un posto elevato. Egli di tutto scrisse, e nelle tragedie come nelle altre sue poesie facendo centro sè stesso (1), se brilla di quando in

(1) « That Byron wrote best when he wrote of himself and of his 'own, has probably been already made sufficiently apparent. In this respect he stands alone and apart from all other poets, and there will be occasion to show that this peculiarity extended much further over all his works, than merely to those which may be said to have required him to be thus personal. The great distinction, indeed, of his merit consists in that singularily. Shakspeare, in drawing the materials of his dramas from tales and history, has, with wonderful art', given from his own invention and imagination the fittest and most appropriate sentiments and language; and admiration at the perfection with which he has accomplished this can never be exhausted. The differenee betwen Byron and Shakspeare consists in the curious accident, if it may be so called, by which the former was placed in circumstances which taught him to feel in himself the very sentiments, that he has ascribed to his characters. Shakspeare created the feelings of his, that they ave not only probable to the situations, but give to the personifications the individuality of living persons. Biron's are scarcely less so; but with him there was no invention, only experience, and when he attempts to express more than he has himself Known, he is always comparatively feeble » — Life of Lord Byron by John Galt. Esq.

quando col suo genio poetico, però mal si regge alla rappresentazione.

Se volgiamo un guardo alla Francia non possiamo trattenerci su Casimiro Delavigne, che incominciò classica la sua carriera con i Vespri Siciliani, il Paria, Marino Faliero, e non riscosse il giogo alla chiamata di un nuovo genere drammatico, che col solo Luigi XI ove risplendono è vero belle scene, un poco più di movimento; la confessione del Re con San Francesco di Paola è sorprendente; ma ove non ritroviamo che un breve passo al di là dell'antica scuola.

Non possiamo contentarci di Victor Hugo, il quale con alto grido ha tolto via le pedanti regole, ha introdotto molte belle innovazioni, ma non ha sposato i due principj e non può servirci di modello. Anzi Dio ci guardi dal volerlo imitare per poco, conciosiachè se egli dipingendo la natura sa esser vario, pieno di azione, caratteristico, con islanci tutti proprj, bei colpi di scena, però dimenticò che in natura v'ha gran copia di brutto deforme come di bello, ed ammassò senza una giusta proporzionata dose il primo più che il secondo. Il principio intellettivo ci guardò da lontano le mille miglia, e pare che dominato più che dal sentimento estetico dall'istinto, studia solo ad appagare i sensi, e del teatro ha fatto un lupanare, delle donne tante sgualdrine, degli uomini, fossero anche re, tanti ri-

dicoli vagheggini. Checchè egli ne dica nelle sue belle e ingegnose prefazioni, non potrà mai persuaderci che son morali i suoi drammi. Perocchè come dirsi morale che Marion de Lorme, pubblica meretrice fatta casta dal puro amore di Didier, si prostituisca nuovamente, e quasi sul teatro stesso, acconsentendo alle brame di Laffemas, e compiuto l'atto sorta sulla scena dicendo: *il suo labbro è un ferro rovente e mi ha tutta marchiata* (1)? Ma de Lorme è caduta nuovamente per salvare il suo amante Didier, la cui vita era in mano di Laffemas (2): bella scusa davvero! Come dirsi morale, che Bianca nel *Le Roi s' amuse* si chiuda col re in una stanza, e esca poi piangendo pel disonore (3)? Come dirsi morale, il re e la ostessa Maguelonne baciarsi, abbracciarsi a vista degli spettatori, e venire a stretti patti? Vergogna! Obbrobrio!! E che avranno d'apprendere in que-

(1) Sa lèvre est un fer rouge, et m'a toute
(marquée.
(2) *Did.* Pour que devant vos pas la prison
(s' ouvre ainsi?
At qui vous êtes-vous prostituée ici?
Mar. Didier, qui vous a dit?
Did. Personne, je devine.
Mar. Didier j'en jure ici pour la bonté divine,
C'était pour vous sauver, vous arracher d'ici,
Pour flechir les Courreaux, pour vous sauver.
(3) La honte.

sta nuova scuola d'inferno le donzelle, i giovanotti, e tutti? Forse potrà meno in essi il potente piacer della triste imitazione, che la debole moralità della lontana e invisibile retribuzione, che Victor Hugo si forza a dimostrarci?

E messa da parte la immoralità, non è mica decoroso, che il re Francesco Primo vada come un vile soldataccio a dormire in una sdrucita osteria; che Carlo V. nell' Hernani si chiuda per la innamorata in un armadio; fa ribrezzo il brutto caricato senza necessità alcuna. Triboulet deforme di corpo come di anima; le futili inverosomiglianze ci nauseano, come la finta morte nel Marion de Lorme del Marchese Saverny: Saverny tracambiato in Ufficiale con impiastro sull'occhio presentarsi con un feretro innanzi allo Zio Nangis, e comunicargli la morte del Nipote; lo Zio non conoscerlo pel nipote, e piangere; Didier odiare per nome Marion de Lorme, la quale ama perdutamente senza conoscere chi la si fosse; e tante altre cose siffatte facili a ritrovarsi nei drammi di Victor Hugo, abbenchè drammi tragici e non ridicole commedie. Giustissimo che si possano frammischiare, come abbiam veduto nello Shakspeare, i due generi comico e tragico, ma sempre colla necessità della materia, sempre per rendere più naturale l'argomento, sempre con una giusta moderazione, e non per capriccio, per

bizzarrìa, per inutile superfluità, ciò che non fece lo stesso Shakspeare.

Straordinario l'ingegno di Victor Hugo, immensa la sua fantasia. ma peccato che spesso allo stringer di grandi cose trovi ampolle di sapone, peccato che in tutto trovi frammisto il suo cattivo sale. Ed oh se egli, invece dei difetti dell'Inglese farsi una regola, avesse pensato unire ai costui pregi il principio intellettivo, quell' ideale compagno del vero e del buono, avria fatto una scuola morale, dilettevole, perenne, e non caduca, duratura quanto la breve vita del gusto scandaloso dei Francesi.

Fra' Tedeschi ritroviamo lo Schiller, che delle unità Aristoteliche fece a meno; che l'azione ridusse varia, piena d'incidenti, dilettevole; che istruisce, alimenta i nobili sentimenti del cuore: e nella Maria Stuarda, Maria bella, giovine, regina, che innocente va a morire rassegnata fra i conforti della religione fa pietà veramente, e c'infonde un giusto odio contro il dispotismo, contro la invida e cruda Elisabetta; nella congiura di Fiesco odiamo la tirannia; e la morte del prepotente Giannettino Doria è di grande effetto; nel Guglielmo Tell l'amor patrio si esalta, nella Pulcella il sentimento religioso. Ma pure non possiamo contentarci dello Schiller, perchè, se egli discese dalla stagnante e classica uniformità, e dipinse ogni sorta di carat-

tere, però mantiene un soverchio ideale, ed i suoi personaggi, siano buoni o malvagi, si allontanano dalla verità, dalla realtà straordinaria dello Shakspeare. I suoi drammi inoltre troppo lunghi sono freddi per la calda natura degl'Italiani, i quali certamente non soffrirebbero di restare seduti là sulle panche ad aspettare nonchè la catastrofe, ma la retribuzione che dà l'autore a tutti i personaggi. La moralità è giusta, santissima, necessaria, ma non dogmatizzando, non facendo del dramma un processo, del teatro un Tribunale di giustizia divina: purchè si arrivi ad infondere negli spettatori i buoni sentimenti, l'odio al vizio, l'amore alla virtù, lo scopo è raggiunto. Perocchè se vogliamo, chi ha peccato dover necessariamente espiare sul teatro stesso, addio naturalezza, fantasia, e tutto. A chi non riuscirebbe quindi freddo, di niuno effetto, superfluo nella Maria Stuarda l'abbandono che soffre Elisabetta dai suoi protetti Giorgio Talbot Conte di Shrewsbury, e da Roberto Dudley Conte di Leicester, dopo che la composizione può dirsi finita, e nulla più resta ad aspettare? e nel Guglielmo Tell la comparsa infine di Giovanni Duca di Svevia, il quale per aver ucciso l'imperatore va ramingo travestito da frate, è respinto come parricida da tutti e da Guglielmo Tell, che gli consiglia piuttosto di espiare il suo peccato andando

in Roma per l'assoluzione, e pregando ad ogni croce ch'è per via?

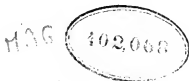
Adunque nè Victor Hugo, nè lo Schiller, nè il Goëthe col suo Faust, nè moderno alcuno può essere il modello che ricerchiamo. Chi vuole scrivere oggi in Italia dee tentare un dramma proprio, originale, italiano, che sia libero e franco e non servile imitatore degli stranieri; che riunisca i due principj del bello.

Sia lode al Manzoni e al Niccolini, che primi tentarono di fare un passo al di là dell'Alfieri; ma pure essi non sono il modello ricercato. Conciosiachè il primo non fè altro che rompere le pretese unità di tempo e luogo, trattare argomenti nazionali: niente altro. I suoi drammi son la storia sceneggiata, freddi, senz'azione, senza vita, e come solo possono piacere al gelido Goëthe. La storia giusta è a sapersi, buono che il poeta drammatico vi tragga gli argomenti, ma non li lasci nudi e semplici come stanno, non uccida la fantasia, ed allora ei può essere poeta, e dramma il dramma.

Il Niccolini cominciò classico, e sono classiche la sua Polissena, Ino e Temisto, l'Edipo; e quando cambiò sistema ed argomenti, per timore forse di ciò che introducea, fu ritenuto e non libero, franco. Onde il suo Foscherini e Giovanni da Procida che brillano

di belle cose, non presentano quel movimento, quella varietà, quel contrasto di caratteri che sono in natura, quell' urto d'interessi, quella verità insuperabile in somma, quella potente originalità dello Shakspeare; non presentano un linguaggio disinvolto, naturale (1), che sfugga in tutto il declamatorio.

Perdono alle mie franche parole, che nè invidia dettava, nè pretesa alcuna. Perocchè se io scrissi una tragedia, ora che un più maturo studio ho fatto sulla materia, ora che, scrivendo questo discorso ho dovuto meglio svolgere i miei principj, mi accorgo amaramente quant' essa sia lontana dal mediocre, quanto da quello che io sento. Però se nella tragedia che ho per le mani, e che verrà stampata dopo questo discorso, non potrò nemmeno, siccome è certo riuscire, non mancano dei buoni e grandi ingegni italiani, che aprano questa nuova strada, che coronino la mia speranza di vedere sorgere il teatro: e

(1) Il Niccolini scrisse qualche sua tragedia in versi Endecasillabi e Settenarj frammisti e rimati di quando in quando, ma questo metro non ci sembra per la tragedia, perchè non troppo scorrevole, nè adattato ad esprimere tutte cose che non sappiano di lirico. Il Niccolini introdusse che i personaggi si parlassero, giusta il tempo in cui vissero, in seconda persona, e sta bene.

così sarò contento che, ove non ho potuto coll'esempio, siano seme le mie parole, che frutti onore all'Italia — Su via adunque, Italiani, all'impresa; nè se troppo ardua ci scoraggi: Varietà ed unità! Shakspeare ed Alfieri!

FINE

SOMMARIO

CATANIA
TIPOGRAFIA DEL REALE OSPIZIO
1856